God
Ger830.8
Her/Sch
99884
00099884

THE

ASIATIC SOCIETY OF BOMBAY

Town Hall, Bombay.

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 10 March, 2016

Johann Gottfried v. Herders

sämmtliche Werke

in vierzig Bänden.

Dreiundzwanzigster Band.

Stuttgart und Tübingen.

J. G. Cotta'scher Verlag.

1853.

God
Geo 830.8
Her/Säm
99884

Johann Gottfried v. Herders

sämmtliche Werke.

Zur schönen Literatur und Kunst.

Eilfter Band.

99884

00.b.15.

Stuttgart und Tübingen.

J. G. Cotta'scher Verlag.

1853.

00099884

Kritiſche Wälder.

Oder

Betrachtungen über die Wiſſenſchaft und Kunſt des Schönen.

Leſer', wie gefall' ich dir?
Leſer, wie gefällſt du mir?
Logau.

1769.

Vorrede.

Was mich bewegen konnte die Reviſion der kritiſchen Wälder zu übernehmen, und nach welchen Vorſchriften ich dabei verfahren zu müſſen glaubte, halte ich mich verpflichtet voraus anzuzeigen.

Winckelmanns Schriften, Leſſings Laokoon, die kritiſchen Wälder, waren das erſte was eine Bekanntſchaft zwiſchen dem ſeligen v. Herder und mir vorbereitet hatte. Ohne von einander zu wiſſen, trafen wir in Bewunderung Winckelmanns zuſammen; es war eine enthuſiaſtiſche Bewunderung; wir waren beide für das Große und Schöne in den griechiſchen Claſſikern und in der Kunſt begeiſtert. Herder ging zu andern Studien über, und baute ſich mit dem Reichthum von Kenntniſſen die er ſich auf den claſſiſchen Gefilden erworben hatte, in andern wiſſenſchaftlichen Gebieten an; erweiterte ſein erworbenes Eigenthum und ſetzte ſich den vorzüglichſten Grundeigenthümern in einigen Fächern an die Seite. Mich hielt das Geſchick in jenen Studien zurück, zu welchen ich aus einer andern Lebensweiſe erſt vor wenigen Jahren berufen war; ich begleitete Herdern nur von weitem mit meinem bewundernden Blick. Leſſings Behauptungen im Laokoon, die man damals unbedingt als Kunſtgeſetze annahm, behagten meinem einfachen geraden Sinn und Gefühle wenig; leicht ward ich alſo für die kritiſchen Wälder eingenommen, ohne zu wiſſen wer ihr Verfaſſer ſey. Zwar war ich gegen den jugendlichen Ueberfluß in der Ausführung, gegen die vielen Wiederholungen der Beweiſe nicht blind; aber durch wie viel andre treffliche Vorzüge, neue Einſichten und Aufſchlüſſe, ſelbſt den blühenden Styl,

wurden jene Mängel vergütet! Der Scharfsinn mit welchem ich Lessings Sätze geprüfet, seine sophistischen Spitzfindigkeiten berichtiget sah, kam meinen eignen Ansichten und Gefühlen so wohlthätig zu statten, daß, wie ich weiterhin erfuhr wer der Verfasser sey, ich mich gegen diesen zur hochachtungsvollen Freundschaft gestimmt fühlte. Wie hätte ich geahnet daß mir einst das traurige Loos bestimmt seyn sollte seine Wälder, die eine Ausbesserung von seiner eigenen Hand erwarteten, mir zu einer ähnlichen Absicht anvertrauet zu sehen!

Bald nach dem ersten Wäldchen erschien das zweite und dritte, über einige Klotzische Schriften. Hier gestehe ich es, verließ ich den mir damals, so viel ich mich erinnere, noch unbekannten Verfasser des ersten Wäldchens über Lessings Laokoon. Ich kannte Herrn Klotzen, ich wußte wie viel sich aus ihm lernen und nicht lernen ließe. Da ich meine Lectüre bloß auf das Nöthige und für mich Zweckmäßige einschränken mußte, so konnte ich für das Lesen einer Kritik der Klotzischen Schriften keine leere Zeit ausfinden. Dazu kam meine Abneigung vor allen Fehden, sie mögen Namen haben wie sie wollen. So wenig ich andere verdamme welche Muth haben die dreiste Unwissenheit, die Literaturcabale und den Pedantenstolz in seiner Blöße darzustellen, so widersteht es doch meinem sittlichen Gefühl (man nenne es Schwäche, wenn man will) solche Waffen zu führen; ich halte mich an das Gute, das überall noch übrig bleibt. Die beiden Wäldchen blieben also damals so gut als Klotzens **Epistolae Homericae** selbst und andere Klotzische Schriften von mir ungelesen; ein Gesetz dem ich in neuern Zeiten in allen ähnlichen Fällen treu geblieben bin.

Bei der durch das gute Zutrauen der Hinterlassenen des seligen v. Herder mir aufgetragenen Durchsicht der kritischen Wälder, als einer der frühesten Früchte des herrlichen Genie's, machte mir die Durchsicht des ersten Wäldchens eine angenehme Beschäftigung, da sie mit Rückerinnerungen früherer Tage verbunden war. Aber wie

groß ward meine Verlegenheit als ich an das zweite Wäldchen über einige Klotzische Schriften kam, als ich sie las, und jetzt zum erstenmal durchlas! Was sollte ich mir nun denken daß Herder in einer neuen Ausgabe gethan haben würde! Sie gar nicht wieder abdrucken lassen? Vielleicht einer Stelle zufolge welche sich in der Vorrede zum dritten Wäldchen findet, wo er seine Anonymität vertheidiget,[1] sie gar nicht für das seinige erkennen? Aber die Schrift ist seitdem als Herderische Schrift so allgemein bekannt; sie kann aus einer Sammlung von Herders Schriften die er nicht selbst veranstaltete, nicht ganz ausgelassen werden. Selbst als Schrift für gewisse Zeitumstände hat sie einen historischen Werth. Beide Wäldchen enthalten so viele herrliche kritische, ästhetische Urtheile und Bemerkungen, welche aufbehalten und in neues Andenken gebracht zu werden verdienen, und auch noch zu unsern Zeiten ihren guten Nutzen haben können; wenn sich gleich der Geschmack, selbst in der Behandlung der Classiker und der classischen Studien, sehr geändert hat, zum Theil auf so eine Weise daß es neuer kritischer Wälder bedürfte. Gleichwohl muß man auch auf der andern Seite eingestehen, die Schriften welche in jenen beiden Wäldchen analysirt und kritisirt werden, sind für eine ernstliche, lang ausgesponnene Kritik so wenig geeignet daß die ganze Fülle des Herder'schen Geistes dazu gehörte, um das Durchlesen, auch nur von einem Theile der Kritik, erträglich zu machen. Ebenso wenig konnte ich mit mir über den Nutzen eins werden den jene so genaue, ins Einzelne gehende Kritik jetzt noch haben könnte, wenn sie auch zu ihrer Zeit einen Nutzen gehabt hat. Eine genaue ausführliche Kritik gebührt nur Schriften welche in ihrer Art vorzüglich sind, und wo sich aus der

[1] — Wozu der Name? Der Verfasser darf ihn nicht und wird ihn auch nie entdecken; er wird nie das Buch unter die Kinder seines Namens aufnehmen, denn es war nicht dazu. Es war bloß für eine Zeitverbindung geschrieben die der Literatur schädlich ward u. s. w.

Beurtheilung etwas lernen läßt, wenn nur diese Beurtheilung gründlich, mit größerer Einsicht und tiefeindringendem Verstande begleitet ist; denn ein oberflächliches, leidenschaftliches, sophistisches Gewäsch entehrt seinen Verfasser, vernichtet sich selbst, und dient den Werth der kritisirten Schrift nur desto mehr zu bewähren.

Bei diesen Betrachtungen blieb übrig sich nach der Ankündigung der Ausgabe der Herder'schen Schriften zu richten, und sie zur Vorschrift der Revision anzunehmen. „Es soll nur das behalten werden was würdig ist auf die Nachwelt zu kommen, was wirklich lehrreich, auch über den Zeitpunkt in welchem es geschrieben ist, hinaus seyn kann." Aus der geführten Controvers wird also nur soviel zu behalten seyn als nöthig ist den Streitpunkt ins Licht zu setzen, und die Gründe deutlich und geltend zu machen. Der Ton und die Lebhaftigkeit mit welcher der Streit geführt ist, wird auf alle Weise zu mäßigen seyn, so wie sich von dem weisen Herder der spätern Jahre erwarten ließ daß er den Ton selbst angegeben haben würde. Aber auch dieß hatte seine Schwierigkeiten; sobald es an das Abkürzen kam, mußte nicht der bestrittene Schriftsteller gehört, mußten nicht seine Worte, so weitschweifig sie waren, angeführt werden? Sollte ich auf der andern Seite die Worte des Bestreitenden ganz von dem polemischen Gewande entkleiden? ein nacktes Skelett liefern? Wie wäre der Anblick auszuhalten! wie ließ sich ein Caput mortuum ohne Genuß unter den Herderischen Schriften aufstellen!

Das beste schien einen Mittelweg einzuschlagen: ob ich ihn getroffen habe, ist eine andere Frage; ich beschloß dem Gefühl des Schicklichen und Anständigen zu folgen, das sich allerdings auch in Streitschriften, selbst in einer sonst bittern Kritik, zum Richter nehmen läßt. Daß ungesitteter Spott, hämisches Hohngelächter, Pöbelsprache, und alles weßwegen ein Kritiker aus einer guten Gesellschaft hinausgewiesen zu werden verdiente, in keiner Kritik stattfindet, ver-

ſteht ſich von ſelbſt; davon kann unter gebildeten Menſchen die Frage nie ſeyn; und davon war in der Herder'ſchen Kritik nicht leicht eine Spur. Jenes Gefühl gehet aber ungleich weiter, es empört ſich gegen alles Perſönliche, mißbilliget alles was nicht bloß Tadel der Sache iſt, was nur beleidiget, nichts berichtiget, aufklärt, verbeſſert; was den Verdacht böſen Willens oder der Abſicht ſchaden und kränken zu wollen auch nur von weitem ahnen laſſen, oder auch nur Mangel von Beherzigung der Folgen für Ehre und Glück des andern verrathen konnte So, dachte ich mir, würde Herder verfahren haben: er würde das was ſich nicht mit dem ſittlich Schicklichen vereinigen ließ ausgeſtrichen, höhnende Stellen gemildert, kränkende Beiwörter entfernt, harte Ausdrücke mit gelinderen vertauſcht haben. So nahm ich mir vor zu verfahren, und ſo zu verfahren glaubte ich den Manen des ſeligen Freundes ſchuldig zu ſeyn. In dieſer Meinung ſah ich mich durch den Vorgang des würdigen Wielands beſtärkt, von dem bereits das erſte Wäldchen eine Durchſicht erhalten hatte; ich fand von ſeiner Hand einige Stellen bezeichnet, und dabei bemerkt daß es beſſer ſeyn würde ſie wegzulaſſen; ſo faßte ich Muth für Durchſtreichung anderer Stellen, die, zumal im zweiten und dritten Wäldchen, weit zahlreicher vorkamen. Ueber die **Epistolae Homericae**, die **Verecundia Virgiliana**, die **Vindiciae Horatii**, das numismatiſche Werkchen u. ſ. w., hat die Zeit bereits gerichtet, ſowie ſie mehr andre Schriftchen und Schriftſteller richten wird; was bedarf es erſt jetzt noch einen Auto da fé anzuſtellen?

Ein gleiches Geſetz machte ich mir bei unnöthigen Wiederholungen des bereits hinlänglich Geſagten, bei Stellen wo ſich die Kritik bei trivialen, ſich ſelbſt widerlegenden Dingen lang aufhielt, und das was als falſch, ſchwach, unſchicklich jedem einleuchtete, zu ausführlich beſtritt. Hingegen die zuweilen üppige Fülle des Ausdrucks, die Eigenheiten des Styls, die zuweilen wuchernden Blumen, die Uebertreibungen des feurigen, begeiſterten Eifers, gehörten nicht

unter meine Pflichten als nur in wenigen Fällen. Ueberhaupt wagte ich in der Sprache nichts zu ändern, als in den Fällen wo mir aus den ſpätern Herder'ſchen Schriften erinnerlich war daß er ſelbſt anders geſchrieben haben würde. Da Namen und Geſchichtsumſtände vermuthlich aus dem Gedächtniß geſchrieben waren, ſo glaubte ich auch hier berechtigt zu ſeyn zu ändern was ich für unrichtig hielt; manches ſchien auch unter die Druckfehler zu rechnen zu ſeyn, an denen es überhaupt nicht fehlte. In die gefällten Urtheile, Behauptungen und Kritiken konnte ich zwar nicht durchgängig einſtimmen, auch mich nicht in den Hauptdiscuſſionen mit Leſſing überall gefangen geben, da ich durch mehrſeitiges Studium auf manche andere Anſicht geleitet worden bin. Hierin etwas zu ändern, konnte mir nicht in den Sinn kommen; Anmerkungen aber beizuſetzen hielt ich für eine unſchickliche Anmaßung. Lieber hätte ich auf ſo manche vortreffliche, fruchtbare Bemerkung, inſonderheit über Homers Geiſt und Sprache, aufmerkſam machen mögen. Allein ich blieb eingedenk: jetzt ſoll und will der Leſer Herders Ideen aus ſeiner frühern Zeit erfahren, und von einem ſo raſtloſen Geiſte, der ein Leben durchgedacht hat, verlohnt es ſich der Mühe zu wiſſen wie er über eines und das andere einige dreißig Jahre früher dachte.

Göttingen.

Heyne.

Kritiſche Wälder.

Erſtes Wäldchen.

Leſſings Laokoon gewidmet.

1769.

Analytischer Inhalt.

1. Es ist unbillig Lessing auf Winckelmanns Kosten zu loben. Unterschied beider Schriftsteller in Materie, Denkart und Styl.
2. Sophokles Philoktet leidet nicht mit brüllendem Geschrei. Die Helden Homers fallen nicht mit Geschrei zu Boden. Schreien kann nicht ein nothwendiger Charakterzug einer Helden- und menschlichen Empfindung seyn.
3. Die Empfindbarkeit der Griechen zu sanften Thränen zeigt sich ganz anders. Sie ist auch den Griechen nicht allein und ausschließend eigen. Proben und Charakter der alten hersischen Gesänge.
4. Eine philosophische Geschichte der elegischen Dichtkunst über Völker und Zeiten, oder Gründe der alten Heldenmenschlichkeit, aus ihrer Empfindung für Vaterland, Geschlecht, heroische Freundschaft, einfältige Liebe und die Menschlichkeit des Lebens hergeleitet, nicht aber, als ob sie einen Schlag mehr empfunden und besser geschrieen hätten, wie wir. Empfindbarkeit der Homerischen Helden zeigt sich würdiger.
5. Sophokles macht in seinem Philoktet gewiß nicht Geschrei zum Hauptmittel der Rührung. Bessere Eindrücke des griechischen Drama. Ob körperlicher Schmerz je die Hauptidee eines Trauerspiels werden könne? Daß er's bei Sophokles nicht sey.
6. Die Behauptung: der griechische Künstler schilderte das Schöne, ist wahr. Gränzen und Erklärung dieses Satzes aus ihrem mythischen Cirkel und ihrer Heldengeschichte. Warum Timanthes seinen Agamemnon verhüllt gemalet?
7. Von den Hörnern des Bacchus. Von dem Einfluß der verschiedenen mythologischen Zeitalter auf Poesie und Kunst.
8. Wen Virgil in Schilderung seines Laokoon nachgeahmet haben möge? Urtheil über Quintus Calaber, und Petron, in ihren Schilderungen. Nach wem der Künstler gebildet haben könne?
9. Soll die Kunst nichts vorübergehendes zu ihrem Anblicke wählen, so verliert sie ihr Leben. Soll sie für jede wiederholte Erblickung arbeiten, so ihr Wesen. Ursache, warum die Kunst ein Ideal der Schönheit habe, und insonderheit die stille Ruhe liebe, aus dem Grundsatz daß sie für Einen ewigen Anblick arbeite.
10. Ueber Spence's Erläuterungen der Alten aus Kunstwerken. Rettung seines herunterschwebenden Mars. Frage, ob die Kunst schwebende Körper vorstellen könne?
11. Dem Künstler sind Götter und geistige Wesen nicht bloß personificirte Abstracta, sobald er sie in Handlung kann erscheinen lassen. Die Mythologie ist eigentlich poetisch, und hat dichterische Gesetze. Dem Dichter geht Individualität seiner Götter weit über Charakter; so hat er sie dem Künstler übergeben.

12. Ueber die poetiſchen Attribute von Horaz, dem groſſen Liebhaber ſymboliſcher Weſen, wird ſeine Ode an das Glück, ſein Bild der Nothwendigkeit u. ſ. w. erklärt. Die Maſchinen des epiſchen Dichters müſſen nicht allegoriſche Abſtracta ſeyn; bei Homer ſind ſie es nicht.
13. Homer's Nebel und Unſichtbarwerden ſind keine poetiſchen Phraſes, ſondern gehören mit zum mythiſchen Wunderbaren ſeiner Epopöe. Unſichtbar ſeyn iſt nicht der natürliche Zuſtand der Homeriſchen Götter.
14. Auch die Gröſſe derſelben iſt bei ihm nicht ſolch ein Hauptzug, als Macht und Schnelligkeit. Unter welchen Bedingungen und mit welcher Maſſigung er ihre Gröſſe ſchildert. Erklärung des Helms der Minerva. Von wem er das Koloſſaliſche ſeiner Götter entlehnet?
15. Das Succeſſive in den Tönen iſt nicht das Weſen der Dichtkunſt. Ganz und gar auch nicht mit dem Coexiſtenten der Farben zu vergleichen. Aus dem Succeſſiven der Poeſie folgt nicht daß ſie Handlungen ſchildere. Das Succeſſive der Töne kommt jeder Rede zu.
16. Fehlſchlüſſe, wenn man die Succeſſion der Töne für das Hauptmerkmal der Poeſie annimmt. Homer wählt gar nicht das Fortſchreitende ſeiner Schilderungen, um ſie nicht coexiſtent zu ſchildern; ſondern weil jedesmal in dem Fortſchreiten ſeiner Bilder die Energie derſelben und ſeiner Gedichtart liegt.
17. Homers Gedichtart kann nicht allen Dichtarten Geſetze, und aus *ihrer* Manier ein oberſtes Geſetz geben. Aus der Succeſſion der Töne folgt keine Achtserklärung gegen die malende Poeſie.
18. Energie iſt das oberſte Geſetz der Dichtkunſt; ſie malet alſo nie werkmäßig. Urtheil über Harris Vergleichung und Unterſcheidung der ſchönen Künſte.
19. Ob die Schilderung körperlicher Schönheit der Dichtkunſt verboten ſey? Wo ſie jede Schönheit durch Reiz zeigen könne? Ob ſie jemals an einer Schönheitsſchilderung werkmäßig arbeite? Ob, wenn der Dichter häſſliche Formen nützen kann, er nicht auch ſchöne nützen könne?
20. Homer macht Therſites nicht häſſlich, um ihn lächerlich zu machen. Häſſlichkeit an Seele und Körper iſt ſein Charakter, der bloß dadurch gemildert wird daß er auf nichts ſchädliches ausläuft. Es wird alſo der Perſon Therſites noch dieſsmal erlaubt in Homer zu bleiben.
21. Wenn das Häſſliche zum Lächerlichen hilft, ſo iſt's zum Contraſt des Lächerlichen weſentlich. Zum Schrecklichen nicht ſo. Ja zum Schrecklichen thut es niemals nichts, ſondern zum Abſcheu. Ekel kommt eigentlich allein dem Geſchmack und Geruch zu; andern Sinnen nur, ſofern ſie ſich an deren Stelle ſetzen. Nicht alles Häſſliche alſo iſt ekelhaft.
22. Gebrauch des Lächerlichen, Schrecklichen, Ekelhaften in Poeſie und Malerei. Abſchied vom Laokoon.
23. Einzelne Fehler der Winckelmanniſchen Schriften. Sein Tod.

Kritiſche Wälder.

Erſtes Wäldchen.

1.

Der Laokoon Leſſings, ein Werk an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menſchlichen Wiſſenſchaften, die Muſe der Philoſophie, der Poeſie und der Kunſt des Schönen, geſchäftig geweſen, iſt in unſerer jetzigen kritiſchen Peſtilenz in Deutſchland für mich eine der angenehmen Erſcheinungen geweſen, um welche Demokritus die Götter bat, als um die Seligkeit ſeines Lebens. Ich würde dasſelbe auch ſehr wohlfeil mit der Bildſäule vergleichen können, von der es den Namen hat, wenn nicht die Miene des Vollendeten, des ſchriftſtelleriſchen ἐποίησε eben die wäre die dieſer Laokoon am wenigſten annehmen will. Es mag alſo dieſe Sprache durch Kunſtvergleichung immer unſern Schönheitskünſtlern des Styls bleiben: ich will den Laokoon, als eine Sammlung von Materialien, als einen Zuſammenſchuß von Collectaneen betrachten — auch als ſolcher allein verdient er Betrachtung genug.

Die Kunſtrichter unſerer Zeit, eine Heerde der kleinen Geſchöpfe die Apollo Smintheus jetzt ſcheint auf unſer liebes Vaterland gebannet zu haben, um auch die wenigen blumen- und fruchtreichen Auen zu verwüſten die noch hie und da als Ländereien des Genie's übrig geblieben — dieſe Boten Apollo's haben meiſtens Laokoon nicht beſſer zu loben gewußt als auf Winckelmanns Koſten; denn welch ein Lob fließt von den Lippen großer Leute wohl glatter

herunter als das auf Koſten eines Dritten? Leſſing ſoll Winckelmannen ſo viel unverzeihliche Fehler gezeigt, ihn philoſophiren gelehrt, ihm die Gränzen und das Weſen der Kunſt gewieſen, und inſonderheit in ſeinen Schriften das aufgedeckt haben daß ſeine Kenntniß der Alten ein ſchwankender Grund ſey. Wäre das nicht viel? Einem Winckelmann, ihm, der ſich ſo ganz nach den Alten gebildet, der in Griechenland lebet und webet, der in den Alten Kunſtkenntniß, bis zum Erſtaunen, zeiget, dem Homer, wie er ſelbſt ſchreibet, täglich ſein andächtiges Morgengebet geweſen — dieſem Mann zeigen daß er Homer nicht geleſen, daß er die Griechen nicht kenne: warum? weil ſie Leſſing kennet, weil Leſſing Homer geleſen! Noch ärger daß Winckelmann kein Philoſoph ſeyn ſoll, weil er nicht auf Leſſings Art philoſophirt, ſondern lieber in der Akademie alter griechiſchen Weiſen, und inſonderheit am heiligen Iliſſus wandelt. Und dann am ärgſten, Winckelmannen das Weſen der Kunſt lehren — o der unſeligen Richter die taub und blödſinnig über die größeſten Schriftſteller unſerer Zeit, nicht anders als im Schlafe, nicht anders als über Schiller urtheilen, bei denen Examen zu halten ſey über das was ſie wiſſen und nicht wiſſen, zeigen und nicht zeigen, inſonderheit was ihnen gegen dieſen und jenen fehle. [1] —

[1] Ich führe aus dieſen hohen Urtheilen über Winckelmann nur eins a : Klotz. acta litter. vol. III. p. 319 laſſen ſich bei Gelegenheit des Laokoon alſo vernehmen: Reddiderunt forte virum doctum nimiae laudes securiorem, quibus prima illius opuscula, *multo meliora* eo, quod de allegoria *compilavit*, extulerunt quidam, *quibus si me quoque accensueris, nec miror, nec indignor.* Utinam ne exemplo Winckelmannus suo aliquando doceat, saepe nocere auctorum *famae et ingeniis praeconum* et amicorum voces, plausus et laudes, minuere *diligentiam*, addere *fastum et fiduciam!* Es ſey denn daß Herr Klotz dieſes aus eigener Erfahrung ſage, weiß ich nicht ob die einzelnen Urtheile die Herr Klotz über Winckelmann zu fällen, und die manchen Verbeſſerungen die er ihm anzudrehen beliebet hat, eben ihn berechtigen ein ſo entſcheidendes Haupturtheil über Winckelmann zu fällen, ohne Beweiſe.

Auch Leſſing wiederum hat, wie billig und recht iſt, erleuchteten Kunſtrichtern zum Vorwurf dienen müſſen die Schärfe ihrer Augen dem Publicum zu zeigen. Wenn der eine ihn zum größten Antiquar unſerer Zeiten, zum erſten Lehrer der Kunſt machte, ſo war er dem andern, ach leider! ein witziger Kopf, und einem dritten, einem frommen, kritiſchen Chriſten, [1] ein Schulphiloſoph, ein Aeſthetiker aus Baumgartens Schule, der, nach der Sprache unſerer neuen Schönbenker, mit ein paar Unzen Baumgarten'ſcher Philoſophie den Weltweiſen aller Zeiten trotzen wolle. O! mit verſtopftem Ohre durch dieſe Chöre quäkender Fröſche hindurch, wie Ulyſſes durch den Geſang der Sirenen!

Für mich hat Laokoon an ſich ſelbſt Schönheit genug, ohne daß es erſt des Contraſts mit einem andern bedürfte. Vor und hinter demſelben, was Leſſing gegen Winckelmann habe, ſind entweder nichts als Parerga, für die beide ſie anſehen werden, oder wenigſtens trifft nichts auf Winckelmanns Hauptzweck, die Kunſt; und Laokoon alſo, als Abhandlung über die Gränzen der Poeſie und Malerei, hat Werth und Vortrefflichkeit; aber ihn als Streitſchrift, als Prüfung der ganzen Winckelmanniſchen Werke betrachten zu wollen, iſt meines Erachtens der falſcheſte Geſichtspunkt, und der Genius eines Leſſings und Winckelmanns ſind auch zu verſchieden, als daß ich's von mir erlangen könnte ſie gegen einander abzumeſſen.

Wo Leſſing in ſeinem Laokoon am vortrefflichſten ſchreibt, ſpricht — der Kritikus: der Kunſtrichter des poetiſchen Geſchmacks, der Dichter. Wie Sophokles Philoktet leide, und die Helden Homers weinen, und Virgils Laokoon den Mund öffnen, und körperliche Schmerzen auf dem Theater winſeln dürfen — wie Virgil, Petron und Sadolet den Laokoon bilden, und der Dichter den Künſtler,

[1] Auch hier führe ich nur einen Zeugen an: Huch über die Satire Archilochus; und kann zu jedem angeführten Zuge einen anführen, wenn es der Mühe werth wäre.

und wie der Künſtler nachahmen könne — wer ſpricht hier überall, als der Kunſtrichter des Poeten? Dieſer iſt's der dem Philoktet des Chateaubrun einen Streich gibt, der Spence'n und Caylus ihre Fehler zeiget, der Homers poetiſche Weſen claſſificirt, und poetiſche von der maleriſchen Schönheit unterſcheidet — überall der Kunſtrichter des Dichters: das iſt ſein Geſchäft. Und ſein Zweck derſelbe. Dem falſchen poetiſchen Geſchmack entgegen zu reden, die Gränzen zwoer Künſte zu beſtimmen, damit die eine der andern nicht vorgreifen, vorarbeiten, zu nahe treten wolle: das iſt ſein Zweck. Was er auf dieſem Wege von dem Innern der Kunſt findet, freilich nimmt er's auf; aber mir noch immer Leſſing, der poetiſche Kunſtrichter, der ſich ſelbſt Dichter fühlt.

Winckelmann aber, ein Lehrer griechiſcher Kunſt, der ſelbſt in ſeiner Kunſtgeſchichte mehr darauf bedacht iſt eine hiſtoriſche Metaphyſik des Schönen aus den Alten, abſonderlich Griechen, zu liefern, als ſelbſt auf eigentliche Geſchichte, und alſo auf eine Kritik des Kunſtgeſchmacks noch uneigentlicher. Um den falſchen Geſchmack anderer Zeiten und Völker iſt ihm nie als um Hauptzweck zu thun; den züchtigt er bloß, wenn er neben oder unmittelbar vor den Alten ihm zu Geſicht kommt; denn ſonſt, wie oft hätte er nach ſeiner hohen, griechiſchen Idee züchtigen und ſeine Hand in Nebenſtreichen ermüden müſſen! Und ſchreibt er alſo nicht als Kritikus des Kunſtgeſchmacks, wie weit entfernter vom Kunſtrichter der Poeſie? Als Künſtler las er die Dichter, als Kunſtlehrer brauchet er ſie, und würde nicht ſo haben ſchreiben können, wenn er auch ſelbſt die Dichter anders und nicht als Künſtler geleſen. Er, dem, wie jenem griechiſchen Künſtler, die Schönheit ſelbſt (aber die Kunſtſchönheit) erſchienen war; bezaubert von ihr, ſuchte er ihre Geſtalt alſo mit Feuer in ſeinen Geiſt gemalt, brennend in ſeinem Auge, und ſich in ſeinem Herzen regend — dieſe Geſtalt der Kunſtſchönheit, dieß Bild der Liebe, ſuchte er allenthalben, wollte ſie auch im bloßen

Abglanz ſehen, vermuthete ſie ſelbſt, wie Kleiſts Amynt ſeine geliebte Lalage, auch in Fußtritten, auch im Bilde des Waſſers, auch im Hauche des Zephyrs. Im Gefühl alſo dieſer bildenden und nicht dichtenden Schönheit ſtand er auch vor Virgils Laokoon, wie vor dem Laokoon des Ageſander, und ſo muß er geleſen werden; denn das ſind Schranken der menſchlichen Natur, auf einmal nur Eines ſehen zu können, was man will und wie man will. — Dieß Eine war bei Winckelmann die Kunſt. Soll ich ihm alſo Kenntniß der Alten abſprechen weil er Homer nicht als Dichter, ſondern als Künſtler, nicht alſo des poetiſchen Weſens ſeiner Muſe wegen, nicht wie Leſſing, geleſen? Soll ich ihm einen Seitenblick, den er auf die Poeſie wirft, um ſeine Kunſt zu erläutern, und geſetzt dieſer Seitenblick träfe auch nicht auf das Innere der Dichtkunſt, zum Hauptverbrechen anrechnen? Und ſoll ich, weil Leſſing wiederum alles aus dem Grunde der Seele holt, ſoll ich ihn für einen ſpeculativen Witzling, und wenn er einigemal mit ſeinen muntern Schlüſſen zu weit käme, für einen überſpannten Kopf halten? Warum können wir denn nicht zween ſo originale Denker, Winckelmann und Leſſing, nehmen wie jeder iſt? Auch in der Schreibart ſogar haben beide eine griechiſche Grazie zur Freundin: nur daß ſie bei beiden nicht Eine Grazie iſt.

Winckelmanns Styl iſt wie ein Kunſtwerk der Alten. Gebildet in allen Theilen, tritt jeder Gedanke hervor, und ſtehet da, edel, einfältig, erhaben, vollendet: er iſt. Geworden ſey er wo oder wie er wolle, mit Mühe oder von ſelbſt, in einem Griechen oder in Winckelmann: genug daß er durch dieſen auf einmal, wie eine Minerva aus Jupiters Haupt, daſtehet und iſt. Wie alſo an dem Ufer eines Gedankenmeeres, wo auf der Höhe desſelben der Blick ſich in den Wolken verliert, ſo ſtehe ich an ſeinen Schriften, und überſchaue. Ein Feld voll Kriegsmänner, die weit und breit zuſammengeworben, die Ausſicht erſt lange ins Große führen; wenn

aber endlich aus dieſer Weite das Auge erhabener zurückkommt, ſo wird es ſich an jeden einzelnen Kriegsmann heften, und fragen woher? und betrachten wer er ſey? und alsdann von vielen den Lebenslauf eines Helden erfahren können.

Leſſings Schreibart iſt der Styl eines Poeten, d. i. eines Schriftſtellers, nicht der gemacht hat, ſondern der da machet, nicht der gedacht haben will, ſondern uns vordenket; wir ſehen ſein Werk werdend, wie das Schild Achilles bei Homer. Er ſcheint uns die Veranlaſſung jeder Reflexion gleichſam vor Augen zu führen, ſtückweiſe zu zerlegen, zuſammenzuſetzen; nun ſpringt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß gibt den andern, der Folgeſatz kommt näher, da iſt das Product der Betrachtung. Jeder Abſchnitt ein Ausgedachtes, das τετυγμένον eines vollendeten Gedanken; ſein Buch ein fortlaufendes Poëm, mit Einſprüngen und Epiſoden, aber immer unſtät, immer in Arbeit, im Fortſchritt, im Werden. Sogar bis auf einzelne Bilder, Schilderungen und Verzierungen des Styls erſtrecket ſich dieſer Unterſchied zwiſchen beiden: Winckelmann, der Künſtler, der gebildet hat; Leſſing, der ſchaffende Poet. Jener ein erhabener Lehrer der Kunſt, dieſer, ſelbſt in der Philoſophie ſeiner Schriften, ein munterer Geſellſchafter; ſein Buch ein unterhaltender Dialog für unſern Geiſt.

So dürften beide ſeyn; und wie unterſchieden! wie vortrefflich bei dem Unterſchiede! Weg alſo mit der Brille durch die man von einem zum andern ſchielen will, um durch Contraſt zu loben! Wer Leſſing und Winckelmann nicht leſen kann, wie jeder derſelben iſt, der ſoll keinen von beiden, der ſoll ſich ſelbſt leſen! — —

2.

Winckelmann ſchildert ſeinen Laokoon,[1] mit dem Gefühl als hätte er ihn ſelbſt geſchaffen: „Der Schmerz, welcher ſich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz

[1] Von der Nachahmung griechiſcher Werke. S. 21. 22.

allein, ohne das Geſicht und andere Theile zu betrachten, an dem ſchmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe ſelbſt zu empfinden glaubt; dieſer Schmerz, ſage ich, äußert ſich dennoch mit keiner Wuth im Geſicht und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein ſchreckliches Geſchrei wie Virgil von ſeinem Laokoon ſinget; die Oeffnung des Mundes geſtattet es nicht; es iſt vielmehr ein ängſtliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beſchreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele ſind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet und gleichſam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet; ſein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünſchten, wie dieſer große Mann, das Elend ertragen zu können."

„Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet." Von dieſer Vergleichung gehet Hr. Leſſing [1] aus, und will daß es keine Vergleichung ſey; daß Sophokles Philoktet nicht bloß ängſtlich und beklemmt ſeufze, ſondern klage, ſchreie, mit wilden Verwünſchungen das öde Eiland ſchrecklich anfülle, und auch das Theater von Tönen des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung durchhallen laſſe. Winckelmann muß alſo zuerſt wohl nicht recht geleſen haben, und zweitens alſo übel vergleichen, übel folgern.

Der Philoktet des Sophokles mag entſcheiden — wie leidet dieſer? Es iſt ſonderbar daß der Eindruck den dieſes Stück bei mir von lange her zurückgelaſſen, derſelbe iſt den Winckelmann will: nämlich der Eindruck eines Helden, der mitten im Schmerz ſeinen Schmerz bekämpft, ihn mit hohlem Seufzen zurückhält, ſo lange als er kann, und endlich, da ihn das Ach, das entſetzliche Weh übermannet, noch immer nur einzelne, nur verſtohlene Töne des Jammers ausſtößt, und das übrige in ſeine große Seele verbirgt. Laſſet uns Sophokles aufſchlagen, laſſet uns leſen als ob wir ſähen, und ich

[1] Leſſ. in Laok. S. 3.

glaube, wir werden den nämlichen Philoktet gewahr werden den Sophokles ſchuf, und Winckelmann anführt wie er geſchaffen iſt.

Mit Anfange des dritten Aufzuges überraſchet ihn der Schmerz; aber mit brüllendem Geſchrei? Nein: mit einem plötzlichen Stillſchweigen, mit einer ſtummen Beſtürzung, und da dieſe ſich endlich löſen, mit einem hohlen verzogenen ἆ ἆ ἆ, das ſich auch kaum vom Neoptolem will hören laſſen.[1] Was iſt dir? fährt dieſer auf. „Nichts böſes, gehe nur mein Sohn," antwortet Philoktet, und wie anders, als mit einem Geſicht voll Liebe, voll zurückhaltendem Heldenmuthe. So geht die Scene des ſtummen Schmerzes fort: der bekümmerte, der fragende Neoptolem, und Philoktet, der — nicht brüllet und tobet, der ſeinen Schmerz beklemmt, ihn eine große Zeit ſelbſt dem Neoptolem verbergen will, und nur immer zwiſchen inne mit einem bangen ἰὼ θεοὶ den Göttern klaget. Und eben dieſe ſtumme Scene des Schmerzes, von welcher Wirkung muß ſie auf den Zuſchauer geweſen ſeyn? Er ſieht Philoktet leiden, ſtumm, nur in einer verzogenen Gebärde, nur mit einem beklemmten Ach leiden; und wer fühlt dieß beklemmte Ach nicht mehr als das brüllende Geſchrei eines Mars, der in der Schlacht verwundet, wie zehntauſend Mann, oder warum nicht lieber wie zehntauſend Ochſen aufbrüllet? Hier erſchrickt, dort fühlet man: mit Philoktet mitleidend beſtürzt, als Neoptolemus banget man, weiß nicht woran man iſt, was man thun, wie man helfen ſoll? Man tritt auf ſein trauriges ἆ ἆ zu ihm: „Wie denn? du leideſt! du redeſt nicht! Warum ſo verſchloſſen? du wirſt gepeiniget? warum ſeufzeſt du zu den Göttern?"

[1] Νεο. ἔρπ' εἰ θέλεις. τί δή ποθ' ὧδ' ἐξ οὐδενὸς
Λόγου σιωπᾷς, κἀπτοπλήκτως ὧδ' ἔχῃ;
Φιλ. ἆ ἆ ἆ
Νεο. τί 'στιν;
Φιλ. οὐδὲν δεινόν. ἀλλ' ἴθ' ὦ τέκνον κ. τ. λ.

— Und ein Philoktet antwortet mit verzogenem Lächeln, mit einem Geſichte, in welchem ſich Schmerz und Muth und Freundlichkeit miſchen: Ich? Nein! ich empfinde Erleichterung! ich flehe zu den Göttern um glückliche Schifffahrt. Welch ein griechiſcher Garrick gehöret dazu, den Schmerz und den Muth, die menſchliche Empfindung und die Heldenſeele hier abzuwiegen!

Uebermannet endlich vom Schmerz unterliegt er; er bricht aus — aber in Töne der brüllenden Verzweiflung, des wüthenden Geſchreies? Nichts! in ein trauriges ἀπόλωλα τέκνον, βρύχομαι τέκνον, παπαῖ. ἀπαπαπαῖ. παπᾶ. παπᾶ. παπᾶ, παπαῖ, das ſind ſeine gezogenen Klagetöne! Er bittet um die Heldencur ſeinen Fuß abzuhauen, er winſelt. — Nichts mehr? Nein, nichts mehr! Er war ausgebrochen, wie Neoptolem ſagt, nur in ἐνυὴν καὶ στόνον, in Aechzen und Seufzen, und ach wie muß dieß rühren! Sein gekrümmter Fuß, ſein verzogenes Geſicht, ſeine vom Seufzer erhobene Bruſt, die vom Aechzen hohle Seite, ſein halbes Ach! — Weiter geht der Dichter nicht; und um zuvorzukommen dem Uebertreiben des Ausdrucks, läßt er Philoktet vor Schmerz in Unſinn fallen! So ſehr hat er gelitten, ſo ſehr ſeine Kräfte zuſammengefaſſet daß er raſet.

Er kommt wieder zu ſich! er erholt ſich! aber die Krankheit kommt, wie ein verirrter Wanderer, wieder: ſchwarzes Blut ſprüht hervor, ſein ἀπαπαπᾶ fängt an: er bittet, ächzet; ein Fluch auf Ulyſſes, ein Zorn mit den Göttern, ein Ruf an den Tod, aber alles nur ruckweiſe, nur Augenblicke! der Schmerz läßt nach, und ſiehe, den Augenblick der Erholung wendet er an um den dritten Anfall zu erwarten. Er kommt, und da der theatraliſche Ausdruck nicht höher ſteigen kann, ſo läßt ihn Sophokles — alles was er ihn thun laſſen kann, um ihn nicht ſchreien zu laſſen — ſchwärmen, ächzen, bitten, zürnen, athemlos zu ſich kommen und — — einſchlafen. Peinlicher Auftritt! der höchſte am Ausdrucke, den vielleicht je ein

tragiſches Stück gefordert, und nur ein griechiſcher Schauſpieler erreichen konnte.

Aber in dieſem peinlichen Auftritte was iſt da das Höchſte am Ausdruck, was iſt der Hauptton desſelben? Etwa Geſchrei? So wenig daß Sophokles ja auf nichts ſorgfältiger ſcheint als zu vermeiden daß dieß nicht Hauptton würde. Wo ſind „die Klagen, das Geſchrei, die wilden Verwünſchungen mit welchen ſein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heiligen Handlungen ſtörte, die ſchrecklich durch das öde Eiland erſchollen;“ [1] wo ſind ſie? auf dem Theater? Ja! aber in der Erzählung, [2] in der Erzählung ſeines Feindes Ulyſſes, der ſich darüber rechtfertigen will daß man ihn ausgeſetzt und verlaſſen, nicht aber in der Action, nicht als ob dieß Geſchrei Hauptausdruck wäre. Ein anderer Dichter, ein Aeſchylus z. E., würde freilich hieraus mehr Hauptton gemacht, und vielleicht, wie durch ſeine Eumeniden, eine Schwangere erſchreckt haben zu mißgebären; bei einem übertriebenen neuen Tragicus würde Philoktets Gebrülle gewiß ſchon hinter den Scenen anfangen, und er ſich mit wüſtem, wildem Geſchrei aufs Theater ſtürzen, wie z. E. Hudemanns Kain, durch den ſchönſten und neueſten Coup de Théâtre, ſich vor dem Eintritte mit ſeiner Keule meldet, ſie vor ſich hinwirft und ihr nach, längelang, aufs Theater hineinfällt. Aber bei dem weiſen Sophokles? — Wie hat er den Ton der Angſt abgewogen! wie ſorgfältig auf ihn bereitet! wie lange unterdrückt! wie oft unterbrochen! wie ſehr durchgängig gemildert! Der ganze Auftritt kann ein Gemälde des Schmerzes heißen, durch alle ſeine Grade, vom ſtummen bis zum betäubenden Schmerze, der ſich ſelbſt gleichſam ertödtet, aber im Ganzen noch das Gemälde des zurückgehaltenen und nicht des ausgelaſſenen Schmerzes, dieß iſt's unſtreitig bei Sophokles von Anfang bis zu Ende.

[1] Laokoon S. 3.

[2] Sophokl. Philokt. 1. Act, 1. Auft.

Und daher auch die Kürze des Acts, der kurz in Worten, aber lang in der Vorstellung ist. Käme es hier auf „das Schreien, auf die jammervollen Ausrufungen, auf das ausgestoßene und abgebrochene häufige ἆ ἆ an," wie Lessing[1] will, so weiß ich nichts was entweder schneller auf einander folgen, oder den Zuschauer unwillig machen muß. Aber das Zurückhalten, das peinliche Verschmerzen, die langen Kämpfe mit dem Weh im stillen, die endlich mit einem verstohlnen ὦ μοί! μοί! geschlossen werden; diese dehnen, diese schleichen, und sie sind der Hauptton des ganzen Auftritts. Nun setze man noch den dämmernden Chorus hinzu der dem entschlafenen Philoktet sein Schlaf-, sein Ruhelied in sanften langsamen Zügen singet, und hier nicht bloß den Act beschließet, sondern selbst im Acte ist — denn der schlafende Philoktet lieget dem Zuschauer vor Augen — diesen sage ich, setze man hinzu, und es ist ein langer, ganzer, vollendeter Act der meine Seele füllet, aber nicht durchs Ausstoßen, sondern eben durch das Rückhalten des Ach! Und so kann Winckelmann mit Recht sagen: Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet: nur jener als Bildsäule, bei welcher ein Seufzer ewig dauert, ewig die Brust beklemmet, und dieser als tragische Person, die den langen Seufzer endlich mit einem Ach schließen, und den wiederkommenden Schmerz mit einem Ach empfangen muß; die zwar auf einer Saite des Jammers herumirret, aber mit abgesetzten, mit langsam wiederkommenden, mit etwas auf- und absteigenden, mit Zwischentönen des unterdrückten Schmerzes. Sophokles war also derselbe weise Meister in seinem Philoktet, wie Agesander in seinem Laokoon, und bei beiden zeigt sich, nur nach der Verschiedenheit ihres Vorwurfs, einerlei Weisheit den stillen, den prägnantesten Ausdruck zu suchen, und dem übertriebenen Ausdruck zu entweichen. Und das sagt Winckelmann!

[1] Laokoon S. 4.

Allerdings ist Schreien der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes;[1] nur jede Kunst der Nachahmung, und so darf ich auch sagen jede Gedichtart hat in Nachahmung dieses Ausdruckes ihre eigenen Gränzen. Wie abwechselnd ist Homer in der Art wie seine Krieger, seine Helden niederfallen, und wie wiederholend in dem was den Niederfallenden und Sterbenden gemein ist; aber weder jene Abwechselung noch diese Wiederholung macht mir das Lessing'sche Wort verständlich: „Homers Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden!"[2] Sehr selten möchte ich sagen (wenn mich nicht mein Gedächtniß aus Homer trügt), und fast gar nicht, außer wenn eine nähere Bestimmung dieses Charakters es fordert. So gewöhnlich ihm ist daß sein Krieger mit klirrenden Waffen, mit bebendem Boden u. s. w. fällt und stirbt, indem ihm Dunkelheit die Augen deckt,[3] so ungewöhnlich fällt und stirbt einer mit Geschrei, mit Heulen, und alsdann ist dieß nicht „der natürliche Eindruck des körperlichen Schmerzes," sondern ein Charakterzug seines Verwundeten. So heult z. E. bei seiner Verwundung ein Pherekles;[4] aber dieser Pherekles ist ein Trojaner, ein unkriegerischer Künstler, ein feiger Flüchtling, der auf der Flucht eingeholt wird; und freilich ein solcher kann sich durch ein Geheul auf seinen Knieen unterscheiden; aber offenbar „nicht der leidenden Natur ihr Recht zu lassen, sondern vermöge seines Charakters. Vermöge dieses schreiet die Venus laut,[5] denn sie ist die weichliche Göttin der Liebe; ihre zarte Haut ist kaum gestreift, kaum wird sie den rothen Ichor, das Götterblut gewahr, so entsinken ihr die Hände; sie verläßt die Schlacht, sie weint vor Bruder, Mutter, Vater und

[1] Laokoon S. 4.

[2] Laokoon S. 4.

[3] Ἀμφὶ δ' ὄσσε κελαινὴ νὺξ ἐκάλυψε.

[4] Iliad. E. 68. ἔριπ' οἰμώξας.

[5] Ἡ δὲ μέγ' ἴαχουσα. Iliad. E. v. 343.

dem ganzen Himmel; sie ist untröstlich. Wer will nun sagen daß mit diesem allen Homer sie charakterisire, „nicht um sie als die „weichliche Göttin der Wollust zu schildern, sondern vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben?" Wäre dieß, würde er so genau die Seite des Weichlichen[1] mit jedem Bilde, mit jedem Worte, mit jeder Bewegung zeichnen? würde er sie noch obendrein von Pallas verspotten lassen, als hätte sie sich bei einem Liebeshandel vielleicht geritzt? würde selbst ihr lieber Vater Jupiter über sie lächeln? Lachet dieser, spottet jene, um der leidenden Natur ihr Recht zu geben? und welche leidende Natur ist ein Ritz der blendenden Haut? — Ebenso wenig schreiet der eherne Mars[2] aus einer andern Ursache als eben — weil er der eherne, der eisenfressende Mars ist, der im Getümmel der Feldschlacht raset, und eben so wild bei der Verwundung aufschreiet. Nichts ist ungezweifelter als dieß, wenn wir Homer sagen lassen was er sagt; denn wäre es ihm auch nur je eingefallen das Schreien als „einen natürlichen Ausdruck des körperlichen Schmerzes," und nicht mit höhern Absichten zu gebrauchen, so wäre der Ausdruck: „Er ward verwundet und schrie!" ihm so geläufig als der: „er fiel, und schwarze Nacht bedeckte seine Augen."

So weit sind wir also daß Homer „das Prädicat des Schreiens nicht als einen allgemeinen Ausdruck des körperlichen Schmerzes, nicht als eine absolute Bezeichnung, der leidenden Natur ihr Recht widerfahren zu lassen", gebrauche; es muß in dem Charakter eben dessen den er schreien läßt, eine nähere Bestimmung dazu liegen daß eben dieser schreiet und kein anderer. Und da dünkt es mich jetzt unbestimmt, von seinen Helden allgemein zu reden[3] was sie nach ihren Thaten und Empfindungen sind; denn keiner derselben ist an

[1] ἀβληχρήν. Iliad. *E.* v. 337.

[2] Iliad. *E.* v. 859.

[3] Laokoon S. 5.

Empfindungen, ſo wenig als an Worten, Gebärden, Körper, Eigenſchaften dem andern gleich; jeder iſt eine eigene Menſchenſeele, die ſich in keinem andern äußert.

Noch minder ſcheinet mir „das Schreien" der wichtige, unveränderliche Zug zu ſeyn der zu der unveränderlichen Aeußerung eines Menſchengefühls gehören müßte; denn einer kann ſeufzen, der andere ächzen, der dritte ſchreien und ein Hannibal in ſeinem äußerſten Kummer lachen. Am mindeſten aber iſt's nothwendige Beſtimmung des Helden, als Menſch betrachtet, ſo daß er ein Unmenſch ſeyn müßte, wenn er nicht ſchriee. Wäre dieß, ſo hätte Homer lauter Unmenſchen beſungen. Sein Agamemnon, ein König der Völker, der herrlichſte der Griechen vor Troja, wird im tapferſten Gefecht verwundet; er fährt zuſammen [1] — aber aufzuſchreien, zu weinen vergißt er; er faßt ſich und ſtürzt mit ſeinem Spieße deſto ſchärfer in die Feinde; ſollte er deßwegen kein Menſch an Empfindung ſeyn, weil er nicht wie Mars oder die Venus aufſchrie? Hektor, der tapferſte Trojaner, wird von des Ajax großem Felſenſtein niedergeworfen und auf der Bruſt gequetſcht; Spieß und Schild und Helm entfallen; rings um ihn klingen die ehernen Waffen [2] — aber aufzuſchreien vergißt er. Man muntert ihn auf, begießt ihn mit Waſſer; er kommt zu ſich, blickt auf, aber er ſinkt in die Kniee, ſpeiet ſchwarzes Blut — denkt nicht daran über ſeine Bruſtſchmerzen, über ſeine Seitenſtiche zu ſchreien und zu weinen! — So mit allen Helden Homers, der auch in dieſem Stücke Charakter beobachtet. Menelaus wird vom Pfeile Pandarus unvermuthet und im wichtigſten Zeitpunkte getroffen; ſein Blut rinnt, Agamemnon fährt zuſammen! Menelaus ſelbſt, [3] aber nichts mehr! Da er den

[1] Iliad. Λ v. 254. *ΡΙΓΗΣΕΝ ι' ἄρ' ἔπειτα ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων.*

[2] Iliad Ξ. v. 418.

[3] Iliad. Δ. v. 148.

Pfeil in der Wunde ſieht, zieht er ihn aus und läßt ſeinen Bruder und ſeine Mitſoldaten um ſich ſeufzen. Man weiß daß Homer eine ordentliche Leiter der Tapferkeit habe, und er hat ſie auch in dieſer anſcheinlichen Kleinigkeit ſogar. Ulyſſes [1] hält deßwegen ſeinen Schmerz zurück, weil er die Wunde nicht tödlich fühlt; Agamemnon und Menelaus fahren [2] bei der Verwundung doch noch zuſammen; aber endlich der verwundete Diomedes „ſtand," rief dem Sthenelus, ihm den Pfeil aus der Wunde zu ziehen; und da das Blut quoll, ſo ſtrömte ſeine Empfindung, ſtatt in Thränen und Geſchrei, in feurige Gebete wider die Feinde aus. [3] Solche Unmenſchen ſind die Helden Homers, und je größerer Held, je größerer Unmenſch; ſein Achilles iſt ſogar am Körper unverletzlich.

Iſt's alſo bei Homer daß ſeine Helden ſchreien und weinen müſſen, „um der menſchlichen Natur treu zu bleiben, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen, wenn es auf die Aeußerung dieſes Gefühls durch Schreien oder durch Thränen ankommt?" [4] Ich wollte nicht daß ein alter Grieche, deſſen Heldenſeele als ein ſeliger Dämon noch in der Welt unſichtbar wandelte, dieſe Behauptung leſe. Was? würde er ſagen, was iſt wohl einem in die Schlacht ziehenden Helden natürlicher als verwundet, getroffen werden? Aufſchrecken alſo kann er, wenn ihn ein unvermutheter Pfeil trifft; aber in der Schlacht ſchreien und weinen, das thut kein Homeriſcher Held der Griechen; ſelbſt kein Held der Trojaner, die doch immer Homer in kleinen Zügen heruntersetzt. Einem Hektor [5] in ſeinem Tode entſinkt, ſelbſt bei ſeiner letzten ſterbenden Bitte, keine Thräne, kein Ton des

[1] Iliad. *A.* v. 439.

[2] Iliad. *A.* v. 148.

[3] Iliad. *E.* v. 95. etc.

[4] Laokoon S. 5.

[5] Iliad. *X.* v. 330 etc.

Geſchreies; ein Sarpedon [1] knirſcht da er ſtirbt, und je tapferer, um ſo gefaßter bei dem Schmerze. Nur die Feigen zittern und weinen und ſchreien; Pherekles, der feige Flüchtling, und die weichliche Venus, und der eiſenfreſſende trojaniſche Mars. So dichtet mein Homer.

Und ſo hält alſo die ſo einnehmende Leſſing'ſche Betrachtung, [2] über die Empfindbarkeit der Griechen, und den Contraſt derſelben gegen rohe Barbaren, und ſeine Europäer nicht Stich! Die Empfindbarkeit zum Schmerzen bei einem körperlichen Schmerze nicht wohl, wenigſtens nicht als Homeriſcher Heldenzug, nicht allgemein, nicht als nothwendiges Kennzeichen der menſchlichen Empfindung. Gibt's aber keine andere Empfindbarkeit zu Thränen, und auch zu lauten, zu klagenden Thränen, als körperlicher Schmerz? Ohne Zweifel, und eben dieſe Empfindbarkeit, wenn ſie ein Vorzug der Griechen wäre, macht ihnen zwar mehr Ehre, allein die Abhandlung darüber wäre offenbar eine Ausſchweifung von dem Satze, den Leſſing glaubt erwieſen zu haben, [3] „daß das Schreien, [4] bei Empfindung körperlichen Schmerzes, beſonders nach der alten griechiſchen Denkart, gar wohl mit einer großen Seele beſtehen kann"; ein ſeltner Satz, der im erſten Abſchnitt, auch ebenſo ſelten, mit einer Armee von weinenden Helden, die ich im Homer nicht kenne, bewieſen wird. Um alſo doch nicht leer auszugehen, laſſet uns Leſſingen auf ſeinem Abwege folgen.

3.

Die Empfindbarkeit der Griechen zu ſanften Thränen iſt zu ſehr bekannt in Aeußerungen, als daß man, wie Leſſing, ein einzelnes Beiſpiel, und dazu aus einer bloßen Vermuthung, [5] nehmen dürfte,

[1] Iliad. *II.* v. 586.

[2] Laokoon S. 4 — 9.

[3] Laokoon S. 9.

[4] Daß Homers Helden nicht bei anderer Gelegenheit das Schreien eigen geweſen, läugne ich nicht: wo gehört das aber hieher?

[5] Laokoon S. 7.

die hier vielleicht nicht beweiſet was ſie beweiſen ſoll. Griechen und Trojaner ſammeln ihre Todten. Beide vergießen heiße Thränen, aber den Trojanern verbietet dieß Priamus. Warum verbietet er's ihnen? Er beſorgt, ſagt die Dacier, ſie würden ſich zu ſehr erweichen, und morgen mit wenigerm Muth an den Streit gehen. „Warum aber," fragt Leſſing, muß nur Priamus dieſes beſorgen? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren daß nur der geſittete Grieche zugleich weinen und tapfer ſeyn könne, indem der ungeſittete Trojaner, um es zu ſeyn, alle Menſchlichkeit vorher erſticken müſſe." Zu hart für die armen Trojaner! Kann Priamus nicht ihren Thränen Einhalt thun wollen, nicht aus ungeſitteter Barbarei, ſondern weil die Thränen der Trojaner, ſeiner Kinder, freſſender waren als die Thränen der Griechen? Dieſe waren Angreifende und ſtritten um der Ehre wegen; ihnen ward's alſo leichter neuen Muth zu faſſen, und Agamemnon brauchte deßwegen keine Beſorgniß. Die Trojaner aber litten; ſie waren Angefallene, die nicht der Ehre ſowohl als der Sicherheit ihres Lebens wegen ſtritten,[1] die ſich in Bedrängniß fühlten und, halb in Verzweiflung, eines Räubers wegen, ihre Kinder und Männer verlieren; eines Räubers wegen die Ihrigen begraben mußten. Hier empörten ſich die Empfindungen der Bedrängten, hier floſſen heiße Thränen der murrenden Unſchuld. Und Priamus ließ ſie nicht weinen; warum? weil er ein ungeſitteter Barbar war, und ſeine Trojaner als ſolche kannte, die nicht zugleich weinen und ſtreiten könnten? Wie, wenn er ſie zurückgehalten hätte, als ein Vater ſeiner unglücklichen Stadt, und ſeines unglückbringenden Sohnes? damit ſie nicht in einem Schickſale, das ihm ſelbſt ſo zu Herzen ging, gar murren oder verzweifeln möchten? — Doch wenn das auch nicht, noch ſind die

[1] Χρεῖοι ἀναγκαίη, πρό τε παίδων καὶ πρὸ γυναικῶν. Iliad. Θ. 57.

Trojaner keine Lappländer, keine Scythen, denn ſie weinen ja um die Ihrigen, und Priamus befürchtet eben ein zu weiches Herz, zu tief einfreſſende Thränen. Gerade alſo das Gegentheil! — Doch aus ſolchen Deutungen kann man immer machen was man will, und eine bloße Allegorie: „der Sinn des Dichters geht tiefer,“ kann uns endlich ſo tief führen daß der Boden ſinkt.

Die ganze Dichtkunſt der Griechen hat zu viel Spuren dieſer Empfindbarkeit ihrer Nation zu Schmerz und Thränen, als daß man bloß muthmaßen dürfte, und ſie iſt einem großen Theile nach gleichſam ein ganzer lebender Abdruck dieſes Gefühls, dieſer weichen Seele. Laſſet uns dieſen Theil die elegiſche Poeſie nennen; aber niemand verſtehe hier unter dieſem Namen jenen hinkenden Affen der ſich nach unſern weiſen Lehrbüchern der Poeſie bloß im Sylbenmaß unterſcheiden ſoll: ſondern Elegie ſey mir hier die klagende Dichtkunſt, die versus querimoniae nach Horaz, ſie mögen ſich finden wo ſie wollen, in Epopöe und Ode, in Trauerſpiel oder Idylle; denn jede dieſer Gattungen kann *elegiſch* werden. In ſolchem Verſtande hat die Elegie ein eigenes Gebiet in der menſchlichen Seele, nämlich die Empfindbarkeit des Schmerzes und der Betrübniß; man kann alſo aus ihr über Zeiten und Völker hinausſehen, und hier wird ſich durch Vergleichungen auch die den Griechen eigene Stelle finden. Ich ſtecke einige Geſichtspunkte ab.

1. Nicht jedes Volk hat für milde Betrübniſſe ein gleich zartes Herz; bei manchem haben ſelbſt die Klagen eine rohe Feſtigkeit, ein heldenmäßiges Brauſen, in welches ſie verſchlungen werden, und ein ſolches wird bei ſonſt großen Dichtern mit der Sprache dieſer weichen Thränen ſehr unbekannt ſeyn können. So die nordiſchen Skandinavier, die auch bei Trauerfällen, vom Heroismus geſtählt, kaum kurze Seufzer ausſtießen und — ſchwiegen; wenn ſie ſangen, ſo war ihr Geſang kaum die milde elegiſche Thräne.

Der König Regner Lodbrog ſtirbt;[1] er ſtirbt unter den entſetzlichſten Schmerzen. Stirbt er in Elegien? Läßt er der gequälten ſterbenden Menſchheit, dem von ſeinen Söhnen entfernten brechenden Vaterherzen ſein Recht widerfahren? Eine einzige weiche Thräne hätte den Nachfolger Odins entweihet. Er ſtirbt im Triumphsliede, im Andenken an ſeine Thaten, voll Heldenfreude, voll Rache, voll Muth, voll himmliſcher Hoffnung. „Wir haben mit Säbelſtreichen gefochten, ſo endet ſein Geſang, „o wüßten meine Söhne die Plagen die ich erdulde, wüßten ſie daß giftige Nattern mir den Buſen zerfleiſchen — wie heftig würden ſie ſich nach grauſamen Schlachten ſehnen! Denn die Mutter die ich ihnen gab, hat ihnen ein männliches Herz hinterlaſſen."

„Wir haben mit Säbelſtreichen gefochten; doch jetzt — nahet ſich mein letzter Augenblick. Bald wird das Schwert meiner Söhne ins Blut des Ella getaucht ſeyn; ihr Zorn wird entflammen, und dieſe muthige Jugend die Ruhe nicht weiter dulden."

„Wir haben mit Säbelſtreichen gefochten in einundfünfzig Schlachten, wo die Fahnen flogen. Von meiner Jugend an lernte ich die Spitzen der Lanzen mit Blute färben, und nie hätte ich einen tapferern König als ich bin zu finden geglaubt. — Aber es iſt Zeit aufzuhören: Odin ſendet ſchon die Göttinnen, mich in ſeinen Palaſt zu führen. Da werde ich, auf dem erhabenſten Platze ſitzend, Bier mit den Göttern trinken. Die Stunden meines Lebens ſind verfloſſen, ich ſterbe lächelnd!" — Das beſte Beiſpiel zu Leſſings Bemerkung über den harten nordiſchen Heldenmuth.

Ein anderes aus einer der beſten kritiſchen Schriften[2] unſerer Zeit. Abbiorn Prude, der heldenmüthige Däne, in den Händen ſeines Feindes, der mit langſamer Wuth in ſeinen Eingeweiden wühlet — wehklaget er, ſeufzet er? Er denkt an ſeine Mutter, an

[1] Malletś Geſchichte von Dänem. S. 112. 113.

[2] Briefe über die Merkwürd. der Literatur. S. 112. 113.

alle Freuden ſeiner Jugend und ſeines männlichen Alters; er fühlt ſeine ganze Pein, aber als Held: ſo ſtirbt er. — So ſtirbt der Eskimo[1] an ſeinem Marterpfahl. Freund und Vaterland, Kinder und Mutter, alles was ihm auf ſeiner Welt das Liebſte iſt, ruft er in ſeinem Sterbegeſange; aber, um über ſie zu weinen, um den Zoll der Menſchlichkeit zu entrichten? Eine einzige weiche Thräne würde den Helden, ſein ganzes Geſchlecht und ſeinen Freund und ſein Vaterland entehren. Kein Ach alſo entwiſcht ihm, ſelbſt unter den grauſamſten Schmerzen; geſenget und gebrannt ſingt er ſeinen Martergeſang. Er wird zum deſto langſamern Tode losgebunden, und — raucht mit Scherz und Spott ſeine Pfeife Tabak mit andern; die Martern fangen wieder an; er ſpottet, ſchweigt, wird ihr Lehrer in neuen Qualen, ſingt und ſtirbt im Triumphe. So der Eskimo!

Wo alſo das Herz eines Volkes Kieſelſtein iſt, da ſchlägt der heftigſte Schmerz, er treffe nun Leib oder Seele, nichts als heroiſche Funken, denn woher ſollte dem Kieſelſteine eine zarte elegiſche Thräne kommen? Der Heldenmuth, die Liebe zum Vaterlande und zum Ruhme ſeines Stammes, das heroiſche Bündniß mit ſeinem Freunde, der ſein Rachengel ſeyn ſoll; die ganze Bildung einer rohen und ſtarken Natur zum unerſchütterten Nachfolger Odins und anderer thränenloſen Helden, die ihrem Volk, ihrer Republik, eben den Geiſt der Tapferkeit einflößen — dieß alles betäubte Menſchlichkeit und Gefühl und Thränen.

2. Nun laßt dieſen Heldenmuth, dieſe Liebe zum Vaterlande und zum Ruhme ſeines Stammes, dieß Gefühl für Freundſchaft und die unverhüllte Offenheit der Seele — laßt dieſe edlen und großen Geſinnungen ſich alle ohne ſolche Verſchanzung und Verhärtung äußern; die größte Tapferkeit wird ſich alsdann immer als die empfindbarſte Menſchheit zeigen. „Nach ihren Thaten werden

[1] Geſchichte von Amerika, Thl. I. S. 404.

ſolche Leute Geſchöpfe höherer Art ſeyn; nach ihren Empfindungen Menſchen."

Und ſollte es nur unter den Griechen dieſe Doppelgeſchöpfe höherer Art, dieſe Heldenmenſchen, dieſe Semonen gegeben haben? Und unſere Ureltern wären Barbaren, und alle nordiſchen Barbaren in dieſem Stücke Unmenſchen geweſen? Menſchliches Gefühl muß jedem einwohnen der ein Menſch iſt; es muß, wo es erſtickt, wo es in rohe Tapferkeit verſchlungen werden ſoll, erſt von tauſend Beiſpielen, von einem großen unter einer Nation lebenden Vorbilde, von dem ganzen Geiſte des Volks, und durch alle Eindrücke der Erziehung von Jugend auf gewaltig beſtürmt, und dahin endlich geriſſen werden daß es mit dieſen Beiſpielen wetteifere, daß es dieſem großen Vorbilde, das den Geiſt dieſes Volks beſtimmt, folge. Wo dieß nicht iſt, da wird ſich die unverhüllte Natur zeigen; die Empfindungen der Menſchheit werden ſich in ein Heldengewand kleiden und der Sinn des Helden ſich wiederum der menſchlichen Thräne nicht ſchämen — es ſey unter einem Volke wo es wolle!

Und wie? wenn wir ein ſolches Volk auch mitten unter nordiſchen Gebirgen, mitten unter Barbaren, ſelbſt unter dem Namen eines barbariſchen Volks begriffen, und mit nichts als Kriegen beſchäftigt auffänden? und welches doch gleich fern von Griechenland, als von ſeinen Sitten, alle die menſchliche Empfindbarkeit zeigte die kaum ein Grieche gezeigt hat — bliebe da noch der Gegenſatz ſo ganz feſt: „Unſere nordiſchen Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegenſehen, weder ſeine Sünde noch den Verluſt ſeines liebſten Freundes beweinen, ſind Züge des alten nordiſchen Heldenmuths. Nicht ſo der Grieche!" [1] Wenn ich nun hier einſiele und fortführe: „Nicht ſo der Schotte, der Celte, der Ire! Er äußerte ſeine Schmerzen und Kummer; er ſchämte ſich keiner der menſchlichen Schwachheiten;

[1] Laokoon S. 6.

keine mußte ihn aber auf dem Wege zur Ehre und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten" — so hätte ich für meine Barbaren alles gesagt was Lessing von seinen Griechen im Contrast mit den nordischen Barbaren, und doch für meine nordischen Barbaren noch nicht genug.

Ich kenne kein poetisches Volk der Erde welches große und sanfte Empfindungen so sehr in Eine Gesinnung verbunden, und in Einer Seele den Heroismus des Helden- und Menschengefühls so ganz gehabt hätte als die — alten Schotten nach Maßgabe ihrer jetzt aufgefundenen Gesänge. Eine sichere Maßgabe, da die Ursprünglichkeit dieser Lieder bewiesen und das ganze Leben der Nation bekannt ist als ein Leben das unter Thaten, Empfindungen und Gesängen verstrich, und wo die Gesänge eben zu nichts bestimmt waren als diese Thaten und Empfindungen zu verewigen. Dieß also vorausgesetzt, und in jedem Bardenliede zeigt sich ein Volk dessen Seele ganz der Tapferkeit und einer feierlichen Liebe flammete; ein Volk dessen Denkart überhaupt von einem Heldenernst eine gewisse melancholische Farbe erhalten, und diese auch auf seine weichen Empfindungen verbreitete. Die meisten Stücke der hersischen Dichtkunst kann ich nicht besser als feierliche Trauergesänge nennen, an die nichts im Alterthume und, was diese Seite des Gefühls betrifft, selbst nichts im griechischen Alterthume reicht.

Schilrick[1] scheidet von seiner geliebten Vinvela: fern weg, fern weg in Fingals Kriege; er verläßt sie; sie bleibt allein; er wird vielleicht fallen; aber Vinvela wird sein gedenken. Ich kenne kein Stück das an Süßigkeit der Liebe und an Entschlossenheit des Scheidenden einen solchen Abschied, zweier so edlen und so fühlbaren Personen, mit fünf Worten des Dialogs so rührend besänge. Ich nehme Lessingen seine Worte auf die Griechen: „Hier der Schotte! Er fühlte und fürchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner seiner menschlichen Schwachheiten;

[1] Fragmente der alten hochschott. Dichtk. S. 1.

keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre und von Erfüllung ſeiner Pflicht zurückhalten." Und dieſer Schotte war ein Barbar von einem nordiſchen Gebirge.

Schilrick trauert um ſeine entfernte Vinvela;[1] ſie erſcheint, ſie ſpricht in ſauſenden Lüftchen: „Ich hörte von deinem Tode; ich hörte und trauerte um dich, Schilrick. Vor Gram um dich gab ich den Geiſt auf. Schilrick, ich liege erblaßt im Grabe." Sie flieht, ſie fährt davon wie der graue Nebel im Winde. Schilrick klagt ſie: die ſanfteſte, feierlichſte Elegie der Liebe! — „Nur ein Schotte, würde ich im Leſſing'ſchen Enthuſiasmus ſagen, nur ein Schotte kann zugleich weinen und tapfer ſeyn!"

Was geht über das Gedicht: Colma, Comala,[2] an Wahrheit und Einfalt, an Süßigkeit und Hoheit, an Stärke und Zartheit der Gedanken, der Empfindungen, des Ausdrucks, an Inhalt und Einkleidung; was geht an allem dieſem über die elegiſchen Liebesgeſänge dieſer Nation, die ſich durch nichts als an Bardenliedern voll tragiſcher Heldenthaten und voll tragiſcher Heldenliebe ergötzte? Nichts, ſelbſt aus dem griechiſchen Alterthume nichts! Die Liebe der Griechen, ihre ſanften Empfindungen und Klagen ſind weicher und wortſtrömend, wenn ich ſie mit dieſen Barbaren vergleiche, bei denen die Liebe in ſtolzer, in heldenſtolzer Seele wohnte, ſich zu einer ſanften Schwärmerei, zu einer erhabenen Heldenzärtlichkeit hob, und auch in den Elegien der Liebe durch große Geſinnungen rühret und bezaubert. Die gewäſſerten Klagen unſerer Elegiſten ermüden mein Ohr; aber dort in dieſem feierlichen Alterthume, dort tönet eine Melancholie der Liebe, die uns lehret daß „nicht bloß der geſittete Grieche zugleich weinen und tapfer ſeyn könne," der barbariſche Schotte könne es beſſer.

[1] Ebendaſ. S. 4.
[2] Ebendaſ. S. 81.

Vielleicht aber war dieß nur ſo mit Einer Empfindung der Menſchlichkeit, indeß alle anderen von Tapferkeit erſtickt werden mußten? Wie kann doch Eine ſtattfinden, ohne zugleich allen Raum zu machen? Die elegiſche Stimme der Schotten iſt in der Vater-, in der Geſchlechtsliebe eben ſo ſüß und tapfer als in der Weiberliebe. Man weiß was in den alten Zeiten der Ruhm des Stammes galt; eine Empfindung, die bis auf den dummen Ahnenſtolz aus den Seelen unſerer Zeiten weggeſchwemmt zu ſeyn ſcheinet. Wo fließen edlere Thränen als wenn der Sohn Fingals, Oſſian,[1] das Andenken ſeiner Söhne und ſeines Vaters, ihrer Thaten und ihres Todes erneuert — wo ſind edlere Thränen als dieſe, auf den Wangen des Greiſes, der, „gleich einer alten Eiche, daſteht, aber der Brand hat meine Zweige weggeſengt, und ich bebe bei den Flügeln des Nords. Allein, allein ſoll ich an meinem Orte zu Staube werden.“ So klagt der tapfere Oſſian, und ſo läßt derſelbe den Arnim, ſo den grauhaarigen Carryl klagen; ſo klagen die Helden, die Väter ihrer Stämme. Alle Empfindungen der Helden und der Menſchen, z. E. Vaterlands- und Geſchlechter-, Freundes- und Weiber- und Menſchenliebe — alle leben in den Gedichten dieſes Volks, wie in Abdrücken ihrer Seele.

Und ſo war es wohl nicht der Grieche allein, der zugleich weinen und tapfer ſeyn konnte.[2] So war nicht jeder der Barbar heißt, der in einem rauhen Klima wohnte und die Bildung der Griechen nicht kannte, von der Art „daß er, um tapfer zu ſeyn, alle Menſchlichkeit erſticken müßte.“ So lag es alſo wohl nicht an der Nationalſeele, am Temperament, am Klima, am Geſittetſeyn der Griechen, wenn ſie beides verbanden. Und ſo müſſen alſo andere Gründe ſeyn, die dieſe Miſchung von Heldenthum und Menſchlichkeit bei ihnen und bei den Barbaren hervorbrachten, oder

[1] Ebendaſ. S. 17. 21. u. f.

[2] Laokoon S. 6.

nicht hervorbrachten. Sollten uns dieſe Gründe nicht auf den Weg bringen: worin und woher auch die Griechen ſo empfindbar geweſen?

4.

1. Wenn es eine Zeit gibt da das Wort Vaterland noch nicht ein leerer Schall iſt, ſondern

— — ein Silberton dem Ohr,
Licht dem Verſtand und hoher Flug zum Denken,
Dem Herzen groß Gefühl —

ſo muß der Name Vaterland ſo gut den Dichter zum Helden als den Helden zum Dichter, und beide zu theilnehmenden Söhnen ihres Vaterlandes machen. Der Held wird dafür ſtreiten, der Dichter ſingen, und wenn ſie beide es nicht mehr retten können, beide noch als Söhne darum weinen; und iſt nun Dichter und Held und Sohn des Vaterlandes Eine Perſon — ſo iſt dieß die Zeit der patriotiſchen Klagelieder. Nicht aus einer ſich übenden Schulfeder, aus dem vollen Herzen werden dieſe fließen; nicht bloß auf dem Papier, ſondern im Gedächtniß, in der Seele leben; die Stimme der Ueberlieferung wird ſie aufbehalten, der Mund des Volks ſie ſingen; ſie werden Thränen und Thaten wecken; ein Schatz des Vaterlandes und das Gefühl das ſie beſingen und wirken, Gefühl des Volks, Nationalgeiſt. Es wird alſo Eine Empfindung des Patriotismus ſeyn, die jetzt zu Thaten, jetzt zu Geſängen, jetzt zu Thränen fürs Vaterland gedeihet, nachdem die Ausbildung desſelben die Empfindung da oder dorthin lenket, und keinen Abſenker derſelben erſticket. Bei den Scandinaviern erſtickte das Beiſpiel Odins die eine Art des Ausbruchs, die Heldenthräne, um die andere um ſo mehr zu verſtärken: Heldenthaten.

Nun aber ändere man dieſen Geiſt der Zeit; die ganze Welt werde das Land des Weiſen oder des tauglichen und angenehmen Narren; allmählich werden ſich die Bande ſchwächen die das Herz des Eingebornen an den Boden der Natur hefteten; ihm wird alſo auch

das Unglück oder die Entfernung ſeines Vaterlandes nicht mehr ſo zu Gemüthe bringen, und ſo iſt auch die edle Thräne um das Vaterland verſiegt, die dort den Helden und den Weiſen nicht verunzierte, ſondern ehrte. Sie wird höchſtens der eigennützigen oder üppigen Thräne Raum machen, die ein Ovid mitten in ſeinem traurigen Geſchwätz, oder Buſſi-Rabutin in ſeinem ächzenden Unſinn, nach einem wollüſtigen Hofe fließen läßt. Und ſo iſt eine Quelle dieſes Heldengefühls ausgetrocknet: „die Bildung, die Erziehung für das Vaterland.“

2. Wenn noch ein jedes Geſchlecht, eine jede Familie unzertrennt und Eins im Ganzen einen Baum bildet, wo die Zweige und Früchte dem Stamme zur Ehre gereichen, und durch das Abreißen derſelben der Stamm ſelbſt verwundet wird; wie bedeutend ſind alsdann die gefühlvollen Züge Homer's bei ſeinen fallenden Helden: „er fiel, ein blühender Jüngling; der Vater war's nicht, der ihm zum Kriege rieth! — er ſtammt aus einem edeln Geſchlecht; mit ſeinem Tode aber iſt dieß geendigt — er war aus fernem Lande gekommen; nie aber wird er in dasſelbe zurückkehren — die Söhne des Reichen fielen; der Vater hat alles für Fremde geſammelt.“ In dieſe Welt alſo gehören die Heldenklagen des Priamus um ſeinen Hektor, den Ruhm ſeines Geſchlechts, die Mauer von Troja; in dieſe Welt die Klagen Oſſians um ſeine abgeſchiedenen Söhne; die ganze rührende Umarmung Hektors, mit der er an ſeinem kleinen Aſtyanax hing; die Klagen der Elektra und anderer tragiſchen Heldinnen, der rührende Hingang der Morgenländer zu ihren Vätern u. ſ. w., eine Ader des Gefühls, die die beſten Dichtungen und Geſchichte nicht bloß der Griechen, ſondern aller Völker durchſtrömt, bei denen dieſe Einigkeit der Geſchlechter, dieß Familiengefühl lebte.

Nun erſticke man aber dasſelbe; man gehe über die natürlichen Bedürfniſſe der unverdorbenen menſchlichen Seele und der einfacheren

Lebensart hinaus; man mache die Ehe zu einem Wirthschafts-vergleich, zu einem Stande der Mode, und Eheleute zu nichts als einander lästigen oder zeitkürzenden Personen; man erziehe die Brüder daß sie schon an den Brüsten einer Fremden nicht mehr Brüder sind, und anwachsend immer fremder werden; man knüpfe Personen, die schon am Hochzeittage getrennt sind, und lege Kinder in ihre Arme, die bloß ihren Namen haben dürfen — freilich so wird eine Nerve des Gefühls getödtet; es erlischt der Ehrenname: „Achilles, ein Sohn Peleus," allmählich; die Sehnsucht des Ulysses nach seiner alten Penelope und seinem steinigen Ithaka dünkt uns abenteuerlich; der gefühlvolle Stolz der Morgenländer auf ihre Geschlechtswürde wird lächerlich in unsern Augen, und die Klagen eines Hallers, Klopstocks, Canitz's, Oëders dünken vielen artigen Ehemännern so poetisch als eine Anrufung an die Muse.

Es war eine Zeit (sie ist noch jetzt unter den Wilden), da es Freunde gab, in einem Verstande der sonst kaum stattfindet; zwei unzertrennliche Gefährten in Glück und Unglück, durch die heiligsten Gesetze verbunden, wetteifernd in den strengsten Pflichten und in Erfüllung derselben Muster ihrer Vaterstadt und die Verehrung des Landes. Zu diesem Gefühl erzogen, besiegelten sie dasselbe also oft mit ihrem Tode und Blute; sie verließen ihren Freund nie, auch in Lebensgefahren, denen die damalige Tapferkeit mehr als unsere Ueppigkeit ausgesetzt war; die kleinste Untreue gegen ihren Freund machte sie zum Spott ihres Geschlechts und zum Abscheu der Stadt; sie waren nach allen Gesetzen verbunden seinen Tod zu rächen, und die letzte Stimme des Einen, vielleicht gefangenen, vielleicht getödteten Freundes war — an seinen Freund, an den Begleiter seines Lebens. Da also gab es einen Hercules und Jolaus, einen Aeneas und Achates, einen Oreſtes und Pylades, einen Theſeus und Pirithous, einen David und Jonathan; mithin eine Quelle des Gefühls der Freundschaft für den Helden, die jetzt

für den bloßen Bürger und Geſellſchafter beinahe verſiegen iſt. Da alſo, da floſſen, wenn der Tod, wenn ein Unglück die trennte die das Leben nicht trennen konnte, ſo edle Heldenthränen, wie der Held Achilles um ſeinen Patroklus, wie ein Phlades um ſeinen Oreſtes, wie der Held David um ſeinen Jonathan weinten.

Nun laßt die Welt zu einer ſolchen Freundſchaft verſchwinden; die Art des Lebens mache nicht mehr zween ſolche Begleiter im Leben und Tode nöthig; das Feierliche bei ſolchen Verbindungen laſſe nach; der Beruf der Menſchen zu arbeiten, zu Lebensarten werde verſchiedener und gleichſam unſtäter; der Zuſtand der Bürger und Mitbürger ruhiger; jeder ſich ſelbſt ſein Gott in der Welt — wo wird alsdann ein Kriegshaufen von Liebhabern, von männlichen Geliebten, ein böotiſcher ἱερὸς λόχος noch ſtattfinden? Der Freund wird ein Geſellſchafter und ein Ding ſeyn was man will, nur nicht was er in der Welt der Helden und der Freundſchaftsbündniſſe war, es mochte dieſe Welt übrigens in Griechenland oder Schottland oder Amerika leben. Verſtopft iſt alſo eine neue Quelle zu Heldenthränen, wenigſtens iſt das rührendſte Bild zweener Freunde jetzt ein Cabinetſtück bloß, und nicht mehr ein Schauſpiel der Welt wie ehedem; und ſo anders, als Achilles, als Held, nach unſern Zeiten ſeyn müßte; ſo fremde iſt für ſie „der um ſeinen Patroclus weinende und bis zum Unſinn betrübte und raſende Achilles!"

Wenn es eine Zeit und ein Land gibt, da die Schönheit noch mehr Natur, noch minder Putz und Schminke, da die Liebe noch nicht Galanterie und die männliche Gabe zu gefallen etwas mehr als Artigkeit iſt, da wird auch die Empfindung, die Sprache, und ſelbſt die Thräne der Liebe Würde haben, und ſelbſt das Auge eines Helden nicht entehren. Freilich wird dieſer nicht wie Polyphem, der Cyklope Theokrits, elegiſiren; aber gewiß noch weniger mit dem Philoktet des Chateaubrun und mit dem verliebten griechiſchen Helden der franzöſiſchen Bühne. Die wahre Empfindung und ein männlicher

Werth hat ſeine Würde und Hoheit ohne dieſe von ungeheuern Metaphern, von galanten Wortſpielen oder von artigen Seufzern zu borgen; und auch hier ſey die Liebesſprache der alten ſchottiſchen Helden Beiſpiel. — Sie handeln als Helden und fühlen als Menſchen.

Da aber freilich keine Empfindung ſo gern das Reich der Phantaſie zu ihrem Gebiet haben mag als die Liebe, ſo kann auch keine ſo leicht von der Würde und Wahrheit ab und in Phantaſterei und Spielwerk hineingerathen als dieſe; und ſo iſt, aus mancherlei Urſachen, zwiſchen der Heldenthräne der Liebe und zwiſchen der Verachtung nur immer ein ſchmaler Rand. Unter allen menſchlichen Schwachheiten, deren ſich ein Held nicht ſchämen dürfte, iſt dieſe die delicateſte; und daß ſie es ſey, kann ein großer Trupp verliebter Roman- und Theaterhelden beweiſen. — — Hier indeſſen hatten die griechiſchen Dichter einen ziemlich unerkannten Vortheil, nämlich den Zutritt zu einem ihnen nationellen Liebesreiche voll ſehr poetiſcher Phantaſien, die ſie aus mancher Verlegenheit reißen mußten. Die Liebesbegebenheiten ihrer Götter und Göttinnen, das ganze Gefolge der Venus, der Grazien und Amors, hundert ſchöne und unterhaltende Anekdoten aus der Mythologie der Liebe gaben ihrer Sprache der Liebe eine Süßigkeit und eine Würde, die unſere Zeit nur zu oft nachahmet, um — lächerlich zu werden. Wenn in unſern Elegien und Oden der Amor mit ſeinen Pfeilen umherflattert, wenn man den Griechen und Römern eine ganze Nomenclatur von Liebesausdrücken abgeborgt hat, und dieſe endlich ſogar in Briefe zwiſchen Mannsperſonen ausſchüttet, ſo verliert ſich das Spielwerk von der Würde, ich will nicht ſagen einer Heldenſeele, ſondern nur des geſunden Verſtandes völlig ab und wird fader Unſinn. Oder wenn endlich gar der gothiſche Ton der Liebe aus den mittlern Zeiten der Ritter und Rieſen mit der ſüßen Artigkeit unſerer Zeiten in Eins zuſammenfließt, ſo wird alsdann der herzbrechende Parenthyrſus, die weinerliche Galanterie daraus, von der fürwahr ein griechiſcher Held

mit aller ſeiner Empfindbarkeit für die Schwachheiten menſchlicher Natur ebenſoviel wußte als der weiſe Sokrates von der Kloſterheiligkeit der Capuciner.

Ueberhaupt, da die Scene des menſchlichen Lebens noch mehr ins offene Auge fiel; da die Geſchäfte der Welt noch nicht ſo verwickelt und fein, aber um ſo verdienſtvoller für die Menſchheit ſeyn mochten; da die Nutzbarkeit und Geſchicklichkeit und Tugend noch nicht in ſo krummen Linien zu berechnen, ſondern menſchlich war: da zog das Menſchengefühl auch die Gemüther noch mehr zuſammen, und die Gräber der Guten des Landes forderten die Thräne des Helden. Einfacher und mehr zum Augenſchein war das Leben des andern, und alſo ſeine Tugenden und Verdienſte auch treffender an das Herz; denn ein Held, ein Staatskluger, ein Verdienſtvoller, ein Weiſer, ſo wie ihn die alte Zeit forderte und bildete, konnte doch eher eine menſchliche Thräne hervorlocken als ein General nach der Taktik, ein Miniſter, ein Civiliſt, ein Literator der neuern Welt, wenn er nichts als dieſes iſt; denn bei dem Verluſte aller ſeiner Geſchicklichkeiten und Tugenden ſind doch von dieſen die wenigſten menſchlich, und was iſt im Stande menſchliche Empfindungen zu erregen als — — Menſchheit? Wo bleiben nun die Namen ohne Thaten, die Rangſtellen ohne wirkliche Verdienſte, die Bemühungen und Aemter unſerer Zeit ohne Geiſt und Leben, die Religionen ohne menſchliche Tugend — wo bleiben alle ſämmtlichen gelehrten, reichen, vornehmen, andächtigen Narren unſerer bürgerlichen und feinen und allerchriſtlichſten Welt, ſind die wohl einer menſchlichen Thräne werth?

Endlich als man den wahren Gebrauch des menſchlichen Lebens und der Glückſeligkeit vielleicht beſſer, obgleich nicht aus Predigten und Moralen kannte, und das Leben mehr genoß und menſchlicher anwandte, natürlich waren da auch die bittern Zufälle des Lebens rührender. Der Tod eines Jünglings, der ſein Leben nicht genoſſen,

der in der Blüthe ſeiner Jahre dahinfällt wie ein junger ſchöner Pappelbaum — ein ſolcher Fall iſt bei Homer die Veranlaſſung zu Bildern, die auch in dem Heldenauge eine zarte Thräne der Menſchlichkeit erwecken können, weil ſie — menſchlich ſind, und ich würde kaum eine gute Idee von dem Jünglinge faſſen, den bei Homer dieſe Bilder nicht rührten. Eine ebenſo zarte Empfindung erregt der Tod eines Mannes der ſein Leben nur halb gebraucht, der z. E. wie der Proteſilaus Homers, halbgeendigte Paläſte der Pracht, halbvollendete Entwürfe des männlichen Stolzes nachließ, der ſich Anlagen und Geſchicklichkeiten umſonſt erworben, den Diana vergebens jagen und Pallas umſonſt kriegen gelehret; rührende Bilder aus einer menſchlichen Welt, in die uns Homer ſo gern verſetzet und in der freilich die Helden leben müſſen, die „an Thaten den Göttern und an Empfindungen den Menſchen gleich ſind.“

Ich kann meine Materie nicht vollenden; allein zuſammengenommen dieſe Einzelnheiten, wird man ein Zeitalter gewahr, da die Helden, ſoweit ſie über die menſchliche Natur erhoben ſeyn mögen, doch in dem Gefühle der Betrübniß, und in der Aeußerung derſelben durch Thränen, derſelben treu bleiben, treuer bleiben als wir, bei denen dieß ſanfte Gefühl entweder erſtickt oder in eine weibiſche Ueppigkeit umgeſchmolzen wird. Zurück alſo in dieſe Welt ſetze ich mich, wenn ich die Helden Homers und die griechiſchen Tragödien mit ganzer Seele fühlen will; allein auf Griechenland möchte ich dieß Gefühl nicht einſchränken; denn wohin das beſchriebene menſchliche Zeitalter trifft, da auch dieß Gleichgewicht zwiſchen Tapferkeit und Empfindung; und dieß, dünkt mich, iſt überall das Zeitalter zwiſchen der Barbarei eines Volks und zwiſchen der zahmen Sittlichkeit, dem höflichen Schein in dem wir leben. In dieſem ſtirbt auf gewiſſe Art Vaterland, Ehre, Geſchlecht, Freund und Menſch ab, und mithin erſtirbt auch das Gefühl und die Aeußerung desſelben, die Thräne.

Aber die Empfindung des körperlichen Schmerzes, kann die ſich ändern? Ein Schlag bleibt ein Schlag, Wunde bleibt Wunde, eine Ohrfeige eine Ohrfeige, und wird es, ſolange die Welt ſteht, bleiben. Es iſt alſo nicht der nämliche Fall dieſer mit den vorigen Empfindungen, und unſer weichlicher Zuſtand hat vielmehr das Gefühl der Schmerzen unendlich und oft zum Weibiſchen erhöht. Hiernach muß es alſo umgekehrt ſeyn, daß wenn ein griechiſcher Theſeus, Hercules, Philoktetes einen Schmerz, eine Wunde einmal fühlet, ſo müßte ein Sybarit unſerer Zeit ſie ſiebenfach fühlen, und wenn alſo „das Schreien der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes, das Recht der leidenden Natur, ein Charakterzug griechiſcher Helden ſeyn ſoll," ſo folgt, daß, wenn jener einmal, der unſere bei ſiebenmal heftigerer Empfindung auch ſiebenfach ſtärker ſchreien dürfte und ſollte, um — ein Held des Homers zu ſeyn.

Wie ſollte es denn nun gekommen ſeyn, daß „wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt gelernt haben über unſern Mund und Augen zu herrſchen, und uns alſo ſo grauſam das Privilegium der leidenden Natur verſagt haben?" Wenn wir die Empfindungen für Vaterland, Freund, Geſchlecht, Menſchheit und was es ſey, mithin unter dieſen Empfindungen das weiche Gefühl des Schmerzes darüber verloren, und den Verluſt, den Mangel derſelben mit Anſtand und Artigkeit überdeckt haben, ſo läßt ſich das erklären. Nun aber ſoll uns am körperlichen Schmerz ein größerer Grad von Empfindung beiwohnen, und doch weniger, unendlich weniger Rechte der leidenden Natur? Ja noch dazu, was bei den Heldengriechen, bei minderm Anlaſſe des Gefühls, Ehre oder wenigſtens erlaubt war, ſollte bei uns Weichlichen Schande und durch den Anſtand, der doch wenigſtens den Schein der Stärke geben ſoll, verboten ſeyn? und zwar als ein Zeichen der Schwäche verboten?

Und dieß wäre je bei den Griechen ein Charakterzug Homeriſcher Helden geweſen? So kenne ich meinen Homer nicht; ſo will ich

nicht meine Griechen kennen. Wenn ein Agamemnon [1] in der Verſammlung über den Verluſt der Griechen, an dem er durch den Zank mit Achilles Schuld war, weinet, ſo liebe ich ſeine königlichen Zähren; ſie fließen für Kinder; ſie erleichtern in ihrem Strome, den Homer mit einem Bache vergleichen kann, ſein trauriges väterliches Herz; dieſer Agamemnon aber bei ſeiner Verwundung ſchreie und heule mir nicht. Wenn Achilles, von Agamemnon öffentlich beleidigt, ſeine Ehre fühlt, und vor ſeiner Mutter Thetis weinet, [2] ſo ſehe ich ſeine ruhmliebenden Thränen gern; ich weine mit, mit dem jungen Helden; aber bei der Verwundung weine und ſchreie er nicht, ſonſt iſt er Achilles nicht mehr. Um ſeinen Freund Patroklus heule und ächze und traure er; [3] ich fühle ſeine Thränen und ſein edles Herz; ich würde ihn nicht verehren wenn er ein ſtoiſcher Held wäre; ſo ſeufze Agamemnon [4] über ſeinen verwundeten Bruder, und Priamus über ſeinen erſchlagenen Sohn; das ſind Leiden der Seele und edle Thränen, mit denen ja das Geſchrei und das Weinen über eine Wunde nicht in Vergleich kommt. Keiner von den Helden Homers ſchreiet und weinet über ſo etwas, und ſollte es lohnen den ganzen Homer zu ändern, damit der Leſſing'ſche Satz wahr werde: „So ſehr auch Homer ſonſt ſeine Helden über die menſchliche Natur erhebt, ſo treu bleiben ſie ihr doch ſtets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen, wenn es auf die Aeußerungen dieſes Gefühls, durch Schreien oder durch Thränen, ankommt." [5] Ich wollte, Leſſing hätte dieß nicht geſchrieben.

5.

Aber Philoktet? — Leſſing hat einen großen Abſchnitt [6] darauf verwandt Sophokles zu vertheidigen daß er körperliche

[1] Iliad. I. v. 15.
[2] Iliad. A. v. 349. 357. 360. etc.
[3] Iliad. Σ. v. 21. etc. Ψ. v. 18. etc.
[4] Iliad. Δ. v. 148.
[5] Laokoon S. 5.
[6] Laokoon S. 31—49.

Schmerzen aufs Theater gebracht, und einen Helden in dieſem Schmerze ſchreien laſſe. Die ganze Vertheidigung iſt von der Seite des Dramaturgs, und verräth in der feinen Manier der Entwickelung den Verfaſſer der Dramaturgie; Schade aber daß ſie ganz auf die unrichtige Vorausſetzung gebauet iſt: bei Sophokles Philoktet ſey Geſchrei der Hauptton des Ausdrucks ſeines Schmerzes, und alſo das Hauptmittel Theilnehmung zu wirken, das doch nicht iſt. Und dann Schade auch daß ſie bloß als Dramaturgie, als Anlage zum Drama abgefaßt iſt; mich dünkt's beſſer ſich den Eindrücken der Vorſtellung zu überlaſſen, und nichts als Dramaturg zu rechtfertigen, ſondern als ein griechiſcher Zuſchauer auf unverſtellte Eindrücke zu merken. —

Und welches ſind dieſe Eindrücke ungefähr? Wenn ein griechiſches Stück geſchrieben iſt um vorgeſtellt und nicht um geleſen zu werden, ſo iſt's Philoktet; denn die ganze Wirkung des Trauerſpiels beruhet auf dem Leben der Vorſtellung. Hin alſo mit Auge und Geiſt in die athenienſiſche Bühne. Der Schauplatz öffnet ſich: [1] ein Ufer ohne die Spur eines Menſchen; eine einſame, unbewohnte Inſel mitten in den Wellen des Meers; wie ſind dieſe Reiſenden dahin verſchlagen? was wird in dieſer wüſten Einöde vorgehen? — Hier, hören wir, iſt Philoktet, der berühmte Sohn Pöans: elender Einſamer! der menſchlichen Geſellſchaft völlig beraubt, hier zur ewigen Einſamkeit verbannet — wie wird er ſeine Tage hinbringen? — und er iſt krank — krank am Fuße mit einem faulenden Geſchwüre! — Noch ärmerer Einſiedler! wer wird dich hier pflegen, dir Speiſe ſchaffen, dich reinigen und verbinden? — Und wie biſt du hergekommen? ach! ausgeſetzt — ohne Barmherzigkeit, ohne Hülfe — und wegen eines Verbrechens, wegen ſeines Eigenſinns? Nein, wegen ſeines barmenden Geſchreies! Ach! die Unmenſchen, was kann der Kranke, der Elende anders als weinen, als ſchreien? und ſelbſt

[1] Sophocl. Philoct. Act. I.

dieſe Linderung ihm nicht zu gönnen, dieſe kleine Ungemächlichkeit nicht zu ertragen, ihn auszuſetzen! Wer hat ihn ausgeſetzt? Die Griechen, ſein Volk, ſeine Gefährten — vielleicht geſchahe es durch Einen Boshaften? Nein, auf Befehl der griechiſchen Heerführer, vom — Ulyſſes ſelbſt. Und eben dieſer Ulyſſes kann uns ſo etwas ſo kalt erzählen, ſo lau abbrechen, er darf noch die Inſel ſehen, er hat neue Anſchläge wider ihn — o des Böſen! wer wollte nicht mit einem armen, einſamen, verlaſſenen Kranken, mit dem niemand Mitleiden gehabt, gegen den Treuloſen Partei nehmen, der ein Werkzeug ſeines Unglücks war?

Nun fällt uns die Wohnung des Elenden näher in die Augen — eine unbewohnte Höhle! — Iſt noch etwas Hausgeräth und Speiſe darin? Zertretenes Gras — ein elendes Lager der Thiere! — Hier muß der Held liegen, ohne den Troja nicht kann erobert werden; ein Becher von Holz, etwas Feuergeräth — iſt der ganze Schatz des Königes — und o Götter! hier eitervolle Lappen, Zeugen ſeiner Krankheit! — Er iſt fort — wie weit kann der Elende fort-hinken? Ohne Zweifel mußte er's — nach Speiſe vielleicht! vielleicht nach einem lindernden Kraut! Daß er's doch fände! daß man ihn doch ſähe! Indeſſen [1] geht die Scene des Betruges an, da Ulyſſes den Neoptolemus ſo weit bringt daß dieſer gutherzige Redliche, der Sohn des redlichen Achilles, einen Fremden, einen Elenden, mit Liſt, durch Lügen und Ränke gefangen nehmen ſoll. Ich weiß es daß die Griechen, zumal Sophokles jene unmoraliſchen Ungeheuer ſo haſſet, als er nur die moraliſchen haſſen mag, und daß er auf ſeinem Theater nichts als Menſchen, weder Engel noch Teufel vorſtellet. Allein Ulyſſes, wie er hier erſcheint, iſt nicht bloß der ſchlaue, der verſchlagene Ulyſſes Homers; er iſt ein Verführer, der offenbar Grundſätze der Treuloſigkeit verräth, die alle Tugend übern Haufen werfen, und, pfui des Böſewichts! bei dem das Laſter ſchon

[1] Auftr. 2.

zur Sprache durch Grundſätze geworden. Sophokles alſo will lieber die Vorwürfe der Moralitätspedanten auf ſich nehmen, die jeden Ausſpruch von der Bühne zu einem Sittenſpruche des Pythagoras haben wollen; er malt ſeinen Ulyſſes lieber ſchwärzer als er ſonſt zu malen pflegt — um uns nur deſto mehr für den armen Philoktet einzunehmen, der von ihm hintergangen iſt, und hintergangen werden ſoll.

Der Chor und Neoptolem ſind nun [1] beſchäftigt dieſes Mitleid für Philoktet tiefer in uns zu prägen, ſie wiederholen die vorigen Jammerzüge, vermehren ſie durch Vermuthungen und — — da läßt ſich von weitem ein Aechzen hören! Daß es ein Aechzen und kein Gebrüll ſey, zeigt das Betragen Neoptolems, der, überdem mit ſeinem Auftrage beſtürzt, nicht weiß woher es kommt. Das Ach kommt näher, es wird ein Wimmern, ein tiefes, klägliches Ach — nun iſt's erſt vernehmlich! Sie haben ſich nicht geirrt: Philoktet muß kommen, und ach! der Hirte kommt mit einem Tone der Schalmei, und Philoktet mit einem Tone des Jammers — er tritt auf! oder vielmehr er ſchleicht ſich hinan, um —

Nun wird er ſich mit Gebrüll aufs Theater werfen? zu ſchreien anfangen daß Peter Squenz ſagen möchte: lieber Löwe, brülle noch einmal! Wer doch den Kunſtrichtern einmal das Gebrüll ausreden könnte, von dem im Griechiſchen ſo wenig Spur iſt! Einen langen Aufzug durch [2] ſpricht Philoktet mit dem Fremden, ohne daß er ans Schreien gedenkt; ſelbſt das vorher von ferne tönende Ach hat Sophokles hinter den Scenen gelaſſen. Der weiſe Sophokles! wie wird mich der Mann weibiſch dünken, wie wird mir ſein Ach! verächtlich ſeyn können, das er nur hinächzte, da er allein zu ſeyn glaubte, das er vor den Fremden gleich verbirgt, und im Geſpräche immer bergen kann. Der Leidende iſt ein Held.

[1] Auftr. 3.
[2] Aufzug 2.

Und für dieſen Charakter ſorgt Sophokles genau. Er muß ſich erſt mehr zum Freunde unſerer Seele machen,[1] ehe unſer Körper ſympathiſiren könnte, und wie bekümmert iſt der Arme um die Fremden? Nichts vermuthet er weniger als daß ſie ihm nachſtelleten; der Gutherzige hält ſie für Verſchlagene, für ſolche die ſeines Theilnehmens werth wären — der Menſchenfreund! Er ſieht die griechiſchen Kleider — ein böſes Erinnerungszeichen für ihn an die treuloſen Griechen; aber dieß hat er vergeſſen. Wie wünſcht er daß ſie Griechen wären; wie verlangt er wieder einen griechiſchen Laut zu hören! Das iſt ein ehrlicher Grieche, der kann Griechen intereſſiren. — Er hört griechiſch: der arme Philoktet hat für Freude all ſein heftiges Weh vergeſſen. Er lernt den Sohn Achilles kennen, den Sohn ſeines zärtlichen Freundes: er wird offener; er erzählt ihm ſeine Geſchichte, rührend, wie wenn die Penia ſelbſt erſchiene. Er iſt ein Freund ſeiner Freunde; dem todten Achilles opfert er ſeine Zähre der Freundſchaft; er vergißt ſich ſelbſt, und ſeufzet über einen Todten, der glücklicher iſt als er. Er iſt ein Freund ſeiner Freunde; der Sohn des Achilles ſieht ihn herzlichen Antheil an ſich nehmen, ſelbſt da er ihn hintergeht. Er trauert um den Tod der Helden, und noch edler, er trauert bloß deßwegen weil ſie brave Leute ſind; die Nichtswürdigen verflucht er! Wie ſehr hat uns nun Philoktet für ſich intereſſirt, als Menſchenfreund, als ein Grieche mit Leib und Seele, als ein Held. Und dieſer Held ſoll hier, fern von dem Wetteifer mit andern Helden, auf einer wüſten Inſel modern? Schmerzliche Abweſenheit, da jene Thaten thun, da jene mit Lorbeern ſterben, ſo ſoll er an einer Wunde ächzen die ja keine Heldenwunde iſt. Er, eine ſo griechiſche Seele, muß fern von ſeinem Vaterlande, fern von ſeinem liebenden Vater, der vielleicht ſchon zu den Schatten gegangen, ſein Leben verzehren; er ein betrogener Redlicher — — o Neoptolem, du willſt ihn verlaſſen! o

[1] Aufzug 2. Auftr. 1.

daß ihn Philoktet anflehete! Er thut's, und so dringend, er bestürmt sein Herz von so vielen Seiten daß die Fürbitte des Chors: erbarme dich seiner! auch unsere Einsprache wird. Wir ärgern uns über Neoptolem daß ihm der Ekel seiner Krankheit noch Einwendung macht, und lieben ihn, da er — — es ihm verspricht. Er wird ihn doch nicht betrügen! siehe, wie er ihn flehete, wie er ihm danket, wie er ihn noch zu guter Letzt in seine Höhle ladet und —

Nun [1] kommt der verkleidete Kaufmann. Er hört: „er soll nach Troja, Ulysses habe dieß dem Heere öffentlich versprochen" und — den Kaufmann hält er kaum seiner Antwort werth. Eine einzige heroische Verwunderung: „Götter! dieser Elende, dieser Treulose hat schwören dürfen mich ins Lager zu bringen?" verräth die ganze Heldenseele Philoktets: diese redet fort; [2] diese will zu Schiffe; diese redliche Seele glaubt dem Neoptolem, vertraut ihm seine Waffen, vertraut sich ihm in seiner Krankheit. Wie fühle ich für Philoktet! aber für ihn den Schreienden? Noch nichts! für ihn, den Helden, den Griechen, den Edlen — und dann den im höchsten Grade Elenden, und elender noch dadurch was man mit ihm vor hat. Noch fühlen wir bloß mit seiner Seele durch die Phantasie, und jetzt erst soll die seltne Scene der Krankheit kommen. Der Chor [3] bereitet auf sie, durch ein Lied auf den äußerst jammervollen Philoktetes, und sie kommt. [4] Ich habe sie vorher durchgeführt und mag sie nicht wiederholen. Mich ärgert, wenn man sie auf der einen Seite zu einem bloßen Zetergeschrei macht, und auf der andern Seite, wie z. E. Brumoi, [5] unter den löblichen Franzosen für nichts als einen Riegel, ein Einschiebsel, daß fünf Acte voll werden.

[1] Aufz. 2. Auftr. 2.
[2] Auftr. 3.
[3] Auftr. 8.
[4] Dritte Scene.
[5] Théâtre des Grecs, Tom. 2. p. 89.

Welch eine Stille muß auf dem Schauplatze zu Athen geherrſchet haben, da dieſer Act vorging!

Die Auftritte des körperlichen Leidens ſind vorbei, und weiter darf ich nicht. Ich kehre alſo von der Bühne zu Athen zurück, dahin wo ich Leſſingen gelaſſen — wie ſehr ſind wir aber in dem Eindrucke verſchieden den dieſes Stück machen ſoll. Einer von beiden kann nur Recht haben, und der andere hat ſich nur nicht genug idealiſiren können um nicht zu leſen, ſondern zu ſehen. Damit dieß mich nicht treffe, will ich auf guter Hut ſeyn.

Leſſing macht „die Idee des körperlichen Schmerzes" zur Hauptidee des Stücks,[1] und ſucht die feinen Mittel auf,[2] womit der Dichter dieſe Idee zu verſtärken, zu erweitern gewußt hat. Ich geſtehe es daß wenn dieß die Hauptidee der Tragödie wäre, einige von Leſſing angegebene Mittel wenig auf mich gewirkt hätten. Der Eindruck des körperlichen Schmerzes iſt viel zu verworren und körperlich gleichſam, als daß er z. E. der Frage Platz ließe:[3] wo ſitzt der Schmerz? außen oder innen? wie ſieht die Wunde aus? was für ein Gift wirkt darinnen? Wäre die Vorſtellung des körperlichen Schmerzes ſo ſchwach um durch ſolche Sachen verſtärkt werden zu müſſen, ſo iſt die Wirkung des Theaters verloren; ſo iſt's beſſer daß ich hingehe um die Wunde ſelbſt chirurgiſch zu beſichtigen. Nein! theatraliſch ſey die Idee des Schmerzes, und ich mag alſo auch nichts als theatraliſche Verſtärkung — von fern, aus den gezogenen Mienen, aus Tönen des Jammers, will ich, wenn Schmerz die Hauptidee des Stücks iſt, ihn kennen lernen, und dann iſt's mir wohl beinahe gleich worüber man ſchreie und ſich gebärde, ob über einen lahmen Fuß, oder über eine Wunde im Innern der Bruſt. Der Kunſtrichter verliert alles wenn er aus der theatra-

[1] Laokoon S. 3. 4. 31. 32.
[2] S. 33—49.
[3] S. 33. 34.

liſchen Anſchauung weichet, und uns zur Verſtärkung, zur Glaubwürdigkeit derſelben den Atteſt eines Wundarztes geben ließe — — was es für eine Krankheit, daß es eine wirkliche Wunde, daß es ein Gift ſey das wohl ſo viel Schmerzen erregen könne. Sophokles habe ſo etwas überdacht, oder nicht überdacht; genug, wenn ſo etwas auf mich wirken müßte um meine Idee vom Schmerze zu verſtärken — Lebe wohl, Theater! ſo bin ich in der Lazarethſtube.

Theatraliſche Rührung alſo! Und wodurch kann ich, wenn die Hauptidee des Stücks körperlicher Schmerz iſt, gerühret werden? welches ſind alsdann die Hauptmittel zur Erregung der Sympathie? Ich weiß nichts anders als die gewöhnlichen Aeußerungen: Geſchrei, Thränen und Zuckungen; dieſe gibt auch Leſſing [1] dafür aus, und gibt ſich viele Mühe, [2] bei ihnen den nicht beleidigten Anſtand und ihre entſchiedene Wirkung zu erklären. Gut! aber wenn das Wimmern, das Schreien, die gräßlichſten Zuckungen das Mittel, das Hauptmittel ſind mir die Idee des körperlichen Schmerzes einzupflanzen, und mein Herz zu treffen; was kann denn die beſte Wirkung dieſes treffenden Schlages ſeyn? Mit körperlichem Schmerze kann ich nicht anders als körperlich ſympathiſiren, d. i. meine Fibern kommen durch die Theilnehmung in eine ähnliche Spannung des Schmerzes, ich leide körperlich mit. Und wäre dieß Mitleid angenehm? Nichts weniger, das Zetergeſchrei, die Zuckung fährt mir durch alle Glieder, ich fühle ſie ſelbſt; die nämlichen convulſiviſchen Bewegungen melden ſich bei mir, wie bei einer gleichgeſpannten Saite. Ob der in Zuckung liegende, winſelnde Mann Philoktet ſey, geht mich nichts an; er iſt ein Thier wie ich, er iſt ein Menſch; der menſchliche Schmerz erſchüttert mein Nervengebäude, wie wenn ich ein ſterbendes Thier, einen röchelnden Todten, ein gemartertes Weſen ſehe, das wie ich fühlet. Und wo iſt nun dieſer Eindruck

1 S. 3. 32. 34.
2 S. 41—49.

auch nur im kleinſten Maße vergnügend, angenehm? Er iſt peinlich, ſchon bei dem Anblicke, bei der Vorſtellung, ganz peinlich. Hier iſt im Augenblicke des Eindruckes an keinen künſtlichen Betrug, an kein Vergnügen der Einbildungskraft zu gedenken; die Natur, das Thier leidet in mir, denn ich ſehe, ich höre ein Thier meiner Art leiden.

Und welche Gladiatorſeele gehörte dazu um ein Stück auszuhalten, in welchem dieſe Idee, dieß Gefühl des körperlichen Schmerzes, Hauptidee, Hauptgefühl wäre? Ich weiß keinen dritten Fall außer dieſen beiden: daß ich entweder illudiret werde, oder nicht. Iſt das erſte, iſt's auch nur ein Augenblick daß ich den Schauſpieler verkenne, und einen zuckenden, ſchreienden Gequälten ſehe: wehe mir! es fährt mir durch die Nerven! Ich kann den künſtlichen Betrüger, der ſich mir zum Vergnügen, dem Augenſcheine nach, aufhängen wollte, keinen Augenblick mehr ſehen, ſobald der Betrug ſchwindet, ſobald er wirklich wirket. Ich kann den Seiltänzer keinen Augenblick mehr ſehen ſobald ich ihn fallen, in das unterliegende Schwert ſtürzen ſehe, ſobald er mit zerſchlagenem Fuße da liegt. Der Anblick Philoktets iſt meinem Geſichte unausſtehlich ſobald ich es denke daß er der leidende Philoktet iſt. Bloß eine Fechterſeele kann in dieſer Illuſion des körperlichen Schmerzes, wie an jenem ſterbenden Fechter, ſtudiren wollen wie viel Seele noch in ihm ſey. Bloß ein Unmenſch kann, nach der Fabel von Michel Angelo, einen Menſchen kreuzigen, um zu ſehen wie er ſtirbt.

Leſſing mag ſagen [1] daß „nichts betrüglicher ſey als allgemeine Geſetze für die Empfindungen geben zu wollen." Hier liegt das Geſetz in meinem unmittelbaren Gefühle ſelbſt, und zwar in dem Gefühle das am weiteſten von allgemeinen Gründen abgehet, das mir, als einem ſympathiſirenden Thiere, beiwohnt. Sobald der leidende Körper Philoktets mein Hauptaugenmerk iſt, ſo bleibt's

[1] S. 42.

„daß,[1] je näher der Schauſpieler der Natur kommt, deſto empfindlicher Augen und Ohren beleidigt werden müſſen.“ Ein Meer unangenehmer Empfindungen wird über mich ergehen, und kein angenehmer Tropfe miſcht ſich dazu. Die Vorſtellung des künſtlichen Betruges — iſt durch die Illuſion geſtört; ich habe nichts als den Anblick eines Zuckenden mit dem ich beinahe mitzucke, eines Wimmernden deſſen Ach mir das Herz durchſchneidet. Es iſt kein Trauerſpiel mehr, es iſt eine grauſame Pantomime, ein Anblick, Fechterſeelen zu bilden; ich ſuche die Thüre.

Nun aber laſſet uns den zweiten Fall ſetzen, daß der griechiſche Schauſpieler mit aller ſeiner Skeuopöie und Declamation das Geſchrei und die Verzuckungen des Schmerzes nicht bis zur Illuſion bringen könne (etwas das Leſſing nicht zu behaupten getrauet),[2] geſetzt alſo daß ich ein kalter Zuſchauer bleibe, ſo kann ich mir ja keine widerlichere Pantomime gedenken als nachgeäffte Zuckungen, brüllendes Geſchrei, und, wenn die Illuſion vollkommen ſeyn ſoll, einen üblen Geruch der Wunde. Kaum würde alsdann der theatraliſche Affe Philoktets zum Zuſchauer ſagen können, was der wahre Philoktet zum Neoptolem: „ich weiß! du haſt es alles nichts geachtet; weder mein Geſchrei, noch der üble Geruch wird dir Ekel erregt haben.“[3] Bei einer widerlichen und zum Unglücke nicht täuſchenden Pantomime iſt dieß unvermeidlich.

Ich ſchlage die Literaturbriefe[4] auf, und finde den erſten ihrer Verfaſſer an gründlicher Philoſophie in einem andern ähnlichen Falle meiner Meinung. Er unterſucht, „warum die Nachahmung des Ekels uns nie gefallen könne, und gibt zu Urſachen an, weil dieſe widrige Empfindung nur unſere niedern Sinne trifft, Geſchmack,

1 S. 32.
2 S. 49.
3 Sophokl. Philokt. Act. 4. Scene 1.
4 Lit. Br. Th. 5. Br. 82—84.

Geruch und Gefühl; die dunkelſten Sinne, die nicht den geringſten Antheil an den Werken der ſchönen Künſte haben; weil zweitens die Empfindung des Ekels widrig werde, nicht durch die Vorſtellung der Wirklichkeit, wie bei andern unangenehmen Eindrücken, ſondern unmittelbar durchs Anſchauen; und weil endlich in dieſer Empfindung die Seele keine merkliche Vermiſchung von Luſt erkennet. Er ſchließt alſo das Ekelhafte ganz von der Nachahmung der ſchönen Künſte, und den höchſten Grad des Entſetzlichen von der pantomimiſchen Vorſtellung im Trauerſpiele aus, weil theils die Täuſchung hierin ſchwer wäre, theils auch die Pantomime auf der tragiſchen Schaubühne nur in den Schranken einer Hülfskunſt bleiben müßte." Ich wollte daß der philoſophiſche D. ſich über meinen Vorwurf erklären möchte; denn der körperliche Schmerz Philoktets hat mehr als einen dieſer Gründe wider ſich. Seine Täuſchung kann nur den dunkelſten Sinn, das thieriſche Mitgefühl, erregen; die Empfindung darüber iſt allemal Natur, und niemals Nachahmung; ſie hat nichts angenehmes mit ſich; ſie iſt kaum der Illuſion fähig; ſie macht die tragiſche Bühne zur Pantomime, die, je vollkommener ſie wäre, um ſo mehr zerſtreuete. Schlechthin kann alſo der körperliche Schmerz keine Hauptidee eines Trauerſpiels ſeyn.

Und iſt's doch bei Sophokles Philoktet, bei einem Meiſterſtücke der Bühne! „Wie manches," ſagt Leſſing,[1] „würde in der Theorie unwiderſprechlich ſcheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre das Widerſpiel durch die That zu erweiſen!" Ich glaube, ſchwerlich. Was in der Theorie wahrhaftig unwiderſprechlich iſt, und nicht bloß ſo ſcheint, wird nie von einem Genie widerlegt werden, zumal wenn die Theorie in unſern unerkünſtelten Empfindungen läge. Mich dauert die Mühe die ſich Leſſing gibt Sophokles zu rechtfertigen, und den Engländer Smith zu widerlegen; beide brauchen es nicht; und wenn ſie es brauchten, wenn des Sophokles Hauptzweck wäre durch die

[1] Laokoon S. 33.

Aeußerungen des körperlichen Schmerzes ſeinen tragiſchen Endzweck zu erreichen, ſo hätte Leſſing, mit allem was er gutes ſagt, wenig geſagt.

Aber Sophokles, das tragiſche Genie, fühlte nur gar zu viel dagegen dieſen Zweck zu erreichen, und ging ganz einen andern Weg, der ihm nicht mißrathen konnte, und den Leſſing, wie es ſcheint, von einer Nebenſeite geſehen. Ich muß, aus dem vorigen Eindrucke den ich davon geliefert, einige Züge zurücknehmen:

1. Der erſte Begriff von Philoktetes iſt der Begriff eines verlaſſenen, kranken, elenden, von Menſchen verrathenen Einſiedlers, eines Robinſon Cruſoe, deſſen jammervolle Höhle uns gezeigt wird; dieſe Situation ſetzt Leſſing mit der ihm gewöhnlichen Stärke auseinander.

2. Der Elende ſoll noch einen neuen Streich von der Liſt ſeines alten Feindes leiden; hier ſchwillt unſere Theilnehmung, und der Contraſt zwiſchen Ulyſſes und Neoptolemus macht die ganze Scene menſchlich.

3. Der Chor und Neoptolem drücken die Pfeile des Mitleids tiefer in unſer Herz; ſie ſingen ſein Elend in vollem Maße. Wie begierig ſind wir nun den Mann zu ſehen der hier in der wüſten Inſel eine beſondere Scene ſpielt, und auf den neues Unglück lauert. In dieſem ganzen Act iſt noch kein Philoktet zu ſehen, noch weniger die Vorſtellung von ſeinem körperlichen Schmerz Hauptidee. Sophokles hat in dieſem Act dreierlei Vorſicht, uns erſt auf Philoktet lange vorzubereiten ehe er auftritt; das Schwerſte und Untheatraliſche in Erzählung und nicht in Handlung zu zeigen; unſer Herz und unſere Phantaſie ihm zu ſichern, damit wir erſt — auch nur ſeinen Anblick ertragen lernen. Und gleich als ob dieſer noch nicht genug vorbereitet wäre, muß den wilden Mann ein fernher murmelndes Ach anmelden, das ſich nähert, und —

1. Nun ſind durch den Anblick der Fremden die Seufzer weg, völlig weg. Warum das? warum läßt ſie Sophokles ſo ganz hinter der Scene? Erſt muß er ihn nicht bloß vor Verachtung ſichern, ſondern ſeinem ganzen erſten Anblicke nach iſt Philoktet ein leidender Held. Ich weiß nicht warum Leſſing dieſen erſten Eindruck, in dem der Held erſcheint, nicht verfolget; wimmern haben wir ihn kaum von fern gehört, jetzt ſehen wir ihn dulden. Mitten unter verbiſſenen Schmerzen ſteht und ſpricht der Menſchenfreund, Grieche, Held — warum hat Leſſing das Intereſſe nicht mehr entwickelt das er als Grieche, als ein theilnehmender Freund der Fremden, als der Verehrer griechiſcher Helden, wirket? Man kann kaum mehr für ihn ſympathiſiren als man ſchon geſtimmet iſt.

2. Und noch zeigt er eine große Seite. Der eben jetzt Flehende hört Ulyſſes neuen Verrath, und wie iſt der flehende Elende plötzlich in einen Helden verwandelt!

3. In einen Helden, der gegen ſeine Feinde noch der ungedemüthigte Stolze bleibt; Originalzug der griechiſchen Größe: „Liebe gegen die Freunde, unwandelbarer Haß gegen die Feinde!“ [1] Und wer anders, als ein Redlicher, kann Neoptolem ſeine Pfeile und ſein Leben ſo großmüthig anvertrauen? — Ein ſolcher Mann iſt nicht bloß auf alle Wege vor Verachtung geſichert; er hat unſer ganzes Herz.

4. Das Chor bereitet uns auf die Scene des Elendes, und iſt offenbar in dem Tone der Ehrfurcht gegen einen Helden der da duldet, der ſo lange gedultet hat, nicht der da ſchreiet. — Wie wenig, wie wenig iſt doch alſo der Philoktet des Sophokles ſeinem Hauptzuge nach auf der Bühne der den Leſſing gewohnt iſt als den Gräßlichen zu charakteriſiren, noch iſt er immer der große duldende Held; und das in zween langen Auftritten!

[1] Laokoon S. 43.

Und beinahe fängt die Idee von ſeinem Elende, und von dem Verſprechen des Neoptolemus an zu ſchwinden; und nun kommt der Anfall. Es iſt bloß ein Anfall, und ich weiß nicht wie Leſſing die Wahl einer Wunde rühmt,[1] die doch keinen andern Vortheil bringen konnte als ein ekles Ach fünf Acte lang zu dehnen! Sophokles wußte was beſſeres zu wählen — eine kurze Anwandlung. Sie legt er in die Mitte des Stücks zur Auszeichnung: ſie kommt plötzlich; um ſo eindrücklicher wird das Gift, als eine Strafe der Götter, nicht bloß als eine ſchleichende Krankheit, ſie kommt ruckweiſe, um durch ein Anhalten den Zuſchauer nicht zu ermüden; ſie ſchweift in Raſerei aus, um den Zuſchauer von der Pantomime mehr auf die leidende Seele zu wenden; ſie wird lange von Philoktet unterdrückt, und nur mitten unter Geſprächen mit einzelnen Tönen des Jammers begleitet; ſie endet ſich in einem ruhigen Schlafe, und der läßt uns erſt Zeit zu überdenken was Philoktet ausgeſtanden. Man kann den ganzen Auftritt nicht mehr verkennen als wenn man ihn bloß für die Pantomime eines körperlichen Schmerzes halten, und das ganze Stück nicht mehr verkennen als wenn Philoktet da ſeyn ſollte, um über eine Wunde zu ſchreien und zu heulen. Der Anfall iſt vorüber, und nach ſo wenig als vor — — Doch ich mag ja keinen Commentar über Sophokles ſchreiben — Wer urtheilen will, leſe!

So kann alſo Winckelmann ſeinen Laokoon mit Philoktet vergleichen! So kann das Schreien wohl nie, und am wenigſten bei Homer der Charakterzug eines Helden geweſen ſeyn! So iſt wohl nie Schreien das Hauptwerk des Philoktet, um Theilnehmung zu wirken, und körperlicher Schmerz nie die Hauptidee eines Drama! So hat das Schauſpiel gewiß ſeine eigene ſchöne Natur, und genaue Gränzen zwiſchen andern Dichtarten. So kann man es ohne Sünde eine Reihe handelnder, dichteriſcher Gemälde nennen! Wer könnte uns über dieſe Materie beſſer belehren als — der Ver-

[1] Laokoon S. 33.

faſſer des Laokoon und der Dramaturgie ſelbſt, wenn er ſich „über das Maß der Pantomime in der Tragödie, über die eigene ſchöne Natur des Drama, und über die beſondern Gränzen zwiſchen Malerei und Schauſpiel beſonders erklärte?"

6.

Der große Winckelmann hat uns die ſchöne griechiſche Natur ſo meiſterhaft gezeiget, daß wohl keiner als ein Unwiſſender und Fühlloſer es läugnen wird, „ihr Hauptgeſetz in der bildenden Kunſt ſey Schönheit geweſen." Deß ungeachtet dünkt mich noch die erſte Quelle mit einigen ihrer Adern unentdeckt: warum die Griechen in Bildung des Schönen ſo hoch gekommen, um allen Völkern der Erde hierin den Preis abzulaufen? Leſſing gibt auch ein Supplement[1] dazu, da er uns den Griechen, im Gegenſatz mit dem Kunſtgeſchmack unſerer Zeit, als einen Künſtler zeiget der der Kunſt nur enge Gränzen geſetzt, und ſie bloß auf die Nachahmung ſchöner Körper eingeſchränket: „ſein Künſtler ſchilderte nichts als das Schöne."

Nichts als das Schöne? Nun ja! mein Leſer, ich habe die weiſen Erinnerungen und Einſchränkungen geleſen, die man wider dieſen Leſſing'ſchen Satz ſehr gelehrt aufgeworfen; allein man muß Leſſing erſt verſtehen, ehe man ihn widerlegt. Will er ſagen daß die Griechen nichts häßliches gebildet? Ich glaube nicht, und wünſche an einem andern Orte[2] die Worte weg: „die Griechen haben nie eine Furie gebildet." Denn ginge ſein Satz ſo weit, ſo hätte Klotz noch in jeder ſeiner künftigen Schriften Gelegenheit ein Beiſpiel anzubringen, daß die Alten auch Furien, Meduſen u. ſ. w. gebildet hätten — etwas, was wohl jeder weiß der etwa ein Muſeum durchlaufen.

Oder hätten die Alten das Geſetz gehabt häßliche Figuren auch ſchön zu bilden, weil, was gebildet werde, ſchön ſeyn müſſe? Ich weiß,

1 Laokoon S. 9—22.

2 Laokoon S. 16.

daß man ihn auch so verstanden, und alsdann die liebe Medusse statt alles angeführt; allein auch dieß ist nicht die Verbindung des Sinnes.

Ich verstehe ihn so: es sey bei den Griechen kein herrschender, kein Hauptgeschmack gewesen das erste Beste zu schildern und zu bilden, um bloß durch die Nachahmung Werth zu erhalten, bloß durch Aehnlichkeit sich als Künstler zu zeigen; sondern hier habe ihr Geschmack das Schöne zum Hauptgegenstande gemacht, um nicht bloß mit leidigen Geschicklichkeiten zu prahlen. Und in diesem Verstande bleiben folgende Bestimmungen ja von selbst eingeschlossen.

Um von einem herrschenden Geschmacke zu urtheilen, nehme man nicht jede einzelne Beispiele; denn die Pausons, Pyreicus und andere Rhyparographen, solange sie nicht Schulen ziehen, und diese mit andern, mit den Schilderern der Schönheit noch nicht um den Vorzug streiten dürfen, hindern nichts.

Um von einem herrschenden Geschmacke zu urtheilen, muß man die Worte eines Gesetzgebers, [1] eines politischen Philosophen, nicht als Beweis des Gangbaren annehmen; denn sie sagen was da seyn sollte, nicht was da ist.

Die besten Zeugen eines herrschenden Geschmacks sind die öffentlichen Kunstwerke, die Anordnungen der Obrigkeit; und da Lessing auch vorzüglich auf diese gesehen, so lehrt man ihn ja nichts neues, wenn man sich vernehmen läßt: [1] der griechische Künstler schilderte nichts als das Schöne — „Entgegengesetzte Zeugnisse der Schriftsteller und Beispiele der Künstler bestimmen mich dieser Beobachtung engere Grenzen zu setzen, und sie bloß auf öffentliche Denkmäler einzuschränken." Ich denke daß das Lessings erste Quelle gewesen, und er sucht ja vielleicht Anordnungen, wo selbst keine sind. [3]

[1] Laokoon S. 11. Not. b, wo Lessing die Worte Aristoteles anführet.

[2] Klotz Geschichte der Münzen S. 41. 42.

[3] Laokoon S. 12. das Gesetz der Thebaner εἰς τὸ χεῖρον ist mir noch zweifelhaft.

Um von einem herrſchenden Geſchmacke zu urtheilen, nehme man ferner nicht Tempelwerke, wo Religion die Hauptabſicht geweſen, oder der Geſchmack der Religion nicht geändert werden konnte. Leſſing macht ſich dieſe Einſchränkung ſelbſt,[1] und ſie iſt's, die ſeinen Satz ſo mildert daß, ich geſtehe es, er freilich durch ihn ſo viel oder ſo wenig bedeuten kann als er will.

Um endlich vom herrſchenden Geſchmacke zu urtheilen, nehme man freilich nicht alle Zeiten gleich, ſondern die da der Geſchmack ſchon ausgebildet, da er durch keine Kakozelie verdorben erſcheint; im erſten Fall iſt noch kein Geſetz gegeben, im zweiten iſt's eine Zeitlang unter die Bank gebracht; deßwegen aber noch immer Landesgeſetz. — Und nach dieſen Beſtimmungen kann Leſſing allerdings feſtſetzen: „daß bei den Alten die Schönheit das höchſte Geſetz der bildenden Künſte geweſen."

Allein bei welchen Alten? ſeit wann? wie lange? welche Unter-, welche Nebengeſetze? und woher iſt's bei den Griechen ſo vorzüglich, vor allen Nationen, höchſtes Geſetz geworden? Andere wichtige Fragen, wo bei der letzten mir Winckelmann ſelbſt kaum ein Genüge thut.

Leſſing kommt auf zwo Situationen, die hierin einſchlagen: „daß bei den Alten auch die Künſte bürgerlichen Geſetzen unterworfen geweſen, und was die bildenden Künſte auf den Charakter einer Nation wirken können."[2] Allein über beides konnte er ſich nur im Vorbeigehen erklären. Es muß aus Gründen hergeleitet werden können: wie bei den Griechen Geſetze über die Kunſt nicht bloß, wie weit es Leſſing nimmt, erlaubt, ſondern nöthig geweſen; wie bei ihnen Kunſt und Poeſie und Muſik weit mehr zum Weſentlichen des Staats gehöret habe als jetzt; wie der Staat alſo nicht ohne ſie, als ſeine damaligen Triebfedern, und ſie nicht

[1] Laokoon S. 103.
[2] Laokoon S. 12—15.

ohne Staat haben ſeyn können; wie alſo die Wirkung der Nation auf die Kunſt, und der Kunſt auf die Nation nicht bloß phyſiſch und pſychologiſch, ſondern auch großentheils politiſch geweſen; wie bei den Griechen alſo aus ſo manchen Urſachen, und nicht bloß ihres Nationalcharakters, ſondern auch ihrer Erziehung, Lebensart, des Grades ihrer Cultur, ihrer Religion und ihres Staats wegen, die Bildung der Schönheit mehr Eindrücke hat haben können, und mehr Eindrücke hat machen müſſen. Ein wichtiges Problem,[1] zu deſſen Auflöſung mehr als einige Kenntniß der Griechen von der Oberfläche her gehöret. Unſern gewöhnlichen Graeculis alſo, die jetzt nach dem Modegeſchmacke von nichts ſo gern als von Kunſt, von Schönheit der Griechen ſprechen, iſt ein Gedanke hieran ſo wenig eingefallen, daß ſie alles glauben erklärt zu haben wenn ſie von nichts als einer gewiſſen feinen, ſchönen Empfindung der Griechen für die Kunſt und für die Schönheit ſchwatzen; von einer Empfindung die ſie gehabt, die Römer nicht gehabt, und die jetzt in unſern deutſchen Neugriechen wieder auflebe. Alle Klotziſchen Schriften ſind von dieſem ſüßen Geſchwätze voll;[2] denn freilich aus einer gewiſſen unnennbaren Empfindung, aus einem ſechsten Sinne für die Schönheit, kann man alles was man will, ohne Kopfbrechen, ausfinden. — Ein philoſophiſcher Kopf, wie Leſſing, konnte mit ſolcher qualitas occulta nicht zufrieden ſeyn; und welcher halbphiloſophiſche Kopf wird ſich denn damit lächelnd begnügen können?

Doch nicht zu weit vom Laokoon! Wenn bei den Griechen Schönheit das höchſte Geſetz der Kunſt war, ſo mußten gewaltſame Stellungen, häßliche Verzerrungen vom Künſtler entweder gemieden,

[1] Ein Programm von Heyne, de causis fabularum seu mythorum veterum physicis, hat mir mehr Genüge gethan, als die ganze Philoſophie des Banier; wie überhaupt dieſer würdige Kenner der Alten von ſeinen Griechen das Schwerſte gelernt: ſtille Größe, ruhige Fülle, auch im Vortrage und Ausdrucke.

[2] S. Klotz Geſch. der Münzen, S. 106. 107.

oder herabgesetzt werden; und Lessing gibt davon die besten Exempel. Indessen hat er Widerspruch gefunden, und einer seiner Widersprecher [1] ist, wenn er jetzt einen Stein findet der dafür, jetzt einen der dawider zu seyn scheinet, auch im Wechselfieber bald für, bald gegen den Satz, daß der geneigte Leser endlich nicht weiß, wie ihm ist. Ob sich hier nicht ein fester Faden ziehen ließe?

Zuerst also: der mythische Cirkel der alten Griechen war ohne Widerspruch der Schönheit gebildet; ihre Götter und Göttinnen waren nicht, wie die ägyptischen, allegorische Ungeheuer; noch, wie die persischen und indischen, beinahe ohne Bild; noch, wie die hetruriſchen, traurige und unanständige Figuren; sondern an Bildung reizend dem Auge. In der ganzen Natur der Dinge fanden die Griechen keine bessere Vorstellung der göttlichen Natur, wie eines Inbegriffs der Vollkommenheiten, als die menschliche Gestalt; und wiederum, welches zu beweisen wäre, keine der Gottheiten war so charakterisirt daß sie immer häßlich hätte gebildet werden müssen, um das zu seyn was sie seyn sollte. Die Götterbegriffe der Griechen waren von Dichtern bestimmt, und diese Dichter waren Dichter der Schönheit.

Die Griechen hatten z. E. einen Jupiter, der freilich nicht immer μειλίχιος, der auch oft der Zornige, der Grimmige war; und der Dichter konnte ihn seinem Zwecke gemäß schildern. Wie aber der Künstler? Wer will denn immer gern einen zornigen Jupiter sehen, da sein Zorn doch mit dem Ungewitter übergeht? Was also natürlicher als daß er zu dem ewigen Anblicke seines Kunststückes den Anblick einer schönen Größe lieber wählte, und ihm nur hohen Ernst in sein Gesicht schuf? — Nun kann es freilich, und insonderheit in der ältern Zeit der Religion, auch Abbildungen des Zorns gegeben haben; allein was thut dieß? der Hauptbegriff bei Jupiter, selbst

[1] Klotz Acta litter. conf. mit der Gesch. der Münzen, und diese mit der Schrift über die geschnittenen Steine.

wenn er den Donner wirft, bleibt doch — hoher Ernſt, ſchöne Größe; dieß iſt ſeine bleibende Geſtalt, jene geht vorüber.

Venus, wenn ſie um den Adonis trauert, raſet bei Moſchus fürchterlich; auch Juno kann königlich zanken, und Apollo tapfer zürnen — allein iſt dieſe Raſerei, dieß zänkiſche Geſicht, dieſer Zorn im Antlitze denn wohl ihre beſtändige Miene, ihr nothwendiger Charakterzug? Nein! er iſt vorübergehend, er iſt eine vorbeiziehende Wolke; nun ſoll der Künſtler Venus, Apollo, Juno bilden — Will er nicht Unſinn oder Eigenſinn beweiſen, ſo wird er die Miene nehmen die Venus, Apollo, Juno eigen iſt; in der ſie ſich zeigen würden wenn ſie ihm zur Bildung erſchienen; und dieß iſt — eine Geſtalt der Schönheit.

Doch immer aber gab es ja auch im mythiſchen Cirkel der Griechen Figuren, denen die Häßlichkeit ein Charakterzug war; z. E. Meduſenköpfe, Bacchanten, Giganten, Silenen, Furien u. ſ. w. Meduſa gehe voraus, denn Pallas trägt ſie auf ihrem mächtigen Schilde. Meduſe, iſt ſie eine Geſtalt, die nothwendig häßlich gebildet werden muß, von der man nur Eine Geſtalt wüßte, die im höchſten Grade fürchterliche? Die ſo viel über die himmliſche Bildung der Meduſe, als von einem: Ich weiß nicht warum? und einer Paradoxie reden, [1] ſollten wiſſen, daß Meduſen dieſe Bildung eigenthümlich, daß ſie eine Reizende geweſen, die Neptun zur Liebe bewegt, und darüber von der jungfräulichen Minerve verwandelt worden. [2] Nun ſollte ſie der Künſtler bilden: zwei Geſtalten lagen vor ihm, und er wählte — die ſchöne vor ihrer Verwandlung; aber um ſie als Meduſe zu bezeichnen, flocht er Schlangen in ihre Haare.

Um dieſe Schlangen zu erklären, weiß ich da keinen andern Rückweg als mich „auf das beſondere Gefühl der Griechen und

[1] Klotz Geſch. der Münzen. S. 46. 47.

[2] Pauſanias erzählt ihre Geſchichte noch bequemer für die Kunſt, v. Corinth. c. 21.

Römer für die Schlangen" zu berufen?[1] Ein beſonderer Appetit, der — hier aber nichts erklärt. Eine ſchöne Meduſe ohne Schlangen wäre nicht mehr kenntlich, nicht mehr Meduſe — ein bloß ſchönes Geſicht geweſen; ſo und aus keinem Schlangenappetit mußte alſo der Künſtler dieſen Charakterzug brauchen. Und warum ſollte er's nicht? Wenn er die Schlangen in die Haare verſteckt, ſo können ſie zieren; und was an ihnen hervorblickt, iſt das was häßliches? Schrecklich und nicht häßlich; aber dieß Schreckliche gemäßigt, mit einem ſchönen Antlitze contraſtirt, iſt angenehm; es erweckt den Begriff des Außerordentlichen von der Macht der Göttin, iſt alſo hier als Charakterzug nöthig, und zum vielfaſſenden Eindrucke tauglich; es erhebt die Schönheit. Meduſe alſo durfte nicht nothwendig ein Bild der Häßlichkeit ſeyn.

Und die Furien eben ſo wenig. Die Ehrwürdigen; ſo nannten die Athenienſer ſie, und ſo konnten ſie die Künſtler bilden: „weder an ihren Bildniſſen," ſagt Pauſanias,[2] „noch an den Abbildungen der unterirdiſchen Götter, die im Areopagus ſtehen, iſt was fürchtliches wahrzunehmen." Und wenn nicht an den Furien, an den eigentlichen Rach- und Plagegöttinnen; wenn nicht an den unterirdiſchen Göttern; wenn nicht ſelbſt im Areopagus, dem ernſthafteſten Orte zu Athen — wo und an welchen Bildungen hätte denn das Gräuliche der Hauptcharakter ſeyn müſſen?

Ich darf alſo behaupten daß alle mythiſchen Figuren des Cirkels, die als Hauptfiguren, einzeln, ihrem innern und beſtändigen Charakter gemäß, haben erſcheinen ſollen, das Widerliche und Gräßliche nie zur nothwendigen Bildung haben durften. Selbſt bis

[1] Klotz Geſch. der Münzen, S. 47. „Es iſt wahr daß unſer Gefühl über dieſen Punkt eben ſo verſchieden von dem Gefühl der Griechen und Römer iſt, als von der Empfindung des Cannibalen u. ſ. w.

[2] In Attic. c. 28.

auf den Schlaf und den Tod[1] erſtreckt ſich dieß, die beide als Knaben, in den Armen der Nacht ruhend, vorgeſtellt wurden, und ſogar bis auf die hölliſchen Götter — ſchönes Feld von Vorſtellungen für den Künſtler, dem alſo ſeine Religion es wenigſtens nicht auflegte, zur Schande des Geſchmacks und zum Ekel der Empfindung arbeiten zu müſſen. Da waren keine Bilder des Abſcheues wie in der ſcandinaviſchen und andern nordiſchen Religionen; keine Fratzenvorſtellungen wie in den Mythologien der heidniſchen Mittagländer; kein Knochenmann der den Tod, kein Ungeheuer das den Teufel vorſtellen ſollte, wie nach den Idolen unſeres Pöbels; unter allen Völkern der Erde haben die Griechen, was den ſinnlichen, den bildſamen Theil der Religion anbetrifft, die beſte Mythologie gehabt; ſelbſt die Colonien ihrer Religion nicht ausgenommen.

Zweitens: doch aber gab es ja ſo häufige Vorſtellungsarten, Situationen und Geſchichte ihrer Religion, die immer auch für den Künſtler widerliche Geſtalten liefern mußten, wenn nicht als Haupt-, doch als Nebenideen; wie nun? Als Nebenideen freilich, und eine Mythologie die nichts als Geſtalten in ſeliger Ruhe lieferte, wäre für den Dichter gewiß eine todte, einförmige Mythologie geweſen. Genug aber daß dieß Nebenideen, untergeordnete Begriffe, wandelbare Vorſtellungen waren; bei ſolchen befand ſich der Dichter recht wohl und der Künſtler auch noch ſo unbequem nicht.

Ein Jupiter z. E., der die Giganten unter ſeinem Wagen hat, kann und ſoll auf ſie, als auf Ungeheuer, als auf widrige Geſtalten, ſeinen Blitz ſchleudern; aber dieſe Geſtalten ſind ja nicht der Hauptanblick, ſie ſind mit ihrem Gräßlichen dem Jupiter untergeordnet,

[1] Laok. S. 121. Die Leſſing'ſche Erklärung des διεστραμμένους τοὺς πόδας ſcheint dem Sprachgebrauche zu widerſprechen; und wenn es aufs Muthmaßen ankäme, könnte ich eben ſo ſagen: „ſie ſchliefen mit über einander geſchlagenen Füßen," d. i. des einen Fuß ſtreckte ſich über den andern hin, um die Verwandtſchaft des Schlafs und Todes anzuzeigen u. ſ. w.

und also da, das Majestätische in ihm zu vermehren; nicht also wider das Hauptgesetz der Kunst. Ein schöner Bacchus unter taumelnden Mänaden und ausgelassenen, mit Pausbacken blasenden Bacchanten, unter Silenen und Satyrn, wird um desto herrlicher und schöner erscheinen. Die fürchterliche Meduse auf dem Brustharnische der Pallas wird die nämliche Schönheit ihrer Göttin noch mehr erheben; denn hier ist sie nicht Hauptfigur, sondern Zierat der Kleidung. So Perseus mit seiner Gorgone: Vulcanus, der Hinkende, mitten im Saale der Götter; so Cerberus unter den Füßen des majestätischen Pluto — wie manches Papier wäre mit Einwendungen geschont, wenn man bedacht hätte daß in einer Composition von Figuren auf eine Nebengestalt ja nicht das Hauptgesetz fallen könne, ohne das Ganze zu verderben.

Drittens: was ich von den griechischen Göttern gesagt, gilt auch von ihren Helden. Weder ihre Heroen, noch menschlichen Helden haben zu ihrem Hauptzuge eine Klosterheiligkeit, eine verzückte Andacht, eine bußfertige Verzerrung, oder eine sich wegwerfende Demuth. Allein also, für sich selbst genommen, läßt der Held hoher Schönheit Platz, insonderheit wenn er als Hauptperson in seiner bleibenden Fassung erschiene. Setzet ihn aber auch in ein Medium der Hindernißs; seine Seele werde von Zorn, von Jammer, von Betrübniß erschüttert: freilich wird er nicht den stoischen Weisen machen, aber die empfindliche Natur seiner Menschheit, wird sie seiner höhern Natur widersprechen dürfen?

Hier stehe die Abschilderung Agamemnons in dem Opfer der Iphigenia. Timanthes verhüllte ihn; warum aber hat er ihn verhüllet? Er hat sich, sagt Plinius,[1] in den traurigen Physiognomien erschöpft, so daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Dieß läßt Lessing den Plinius sagen,[2] und — —

[1] Lib. XXXV. Sect. 15.

[2] Laokoon § 18. 19.

widerlegt alſo die von ihm gegebene Urſache mit Recht, denn es iſt wahr, „daß mit dem Grade des Affects ſich auch die ihm entſprechenden Züge des Geſichts verſtärken; daß der höchſte Grad die allerentſchiedenſten Züge habe, und nichts ſey der Kunſt leichter als dieſe auszudrücken.“ Plinius hätte alſo Unrecht, und der Schriftſteller [1] noch mehr Unrecht, der, ohne dieſe von Leſſing angegebene Urſache zu entkräften, dem Plinius glaubt, bloß weil er idoneus auctor iſt. Aber wie, wenn Plinius dieß nicht geſagt hätte?

Plinius Stelle iſt dieſe: Timanthes cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumsisset, patris ipsius vultum velavit, *quem digne non poterat ostendere.* Was ſagt nun Plinius? daß Timanth ſich an traurigen Phyſiognomien erſchöpft, daß er dem Vater keine traurigere hätte geben können? Nein! ſondern daß dieſe noch traurigere ſeiner nicht würdig geweſen wäre, daß er ihn in derſelben nicht würdig hätte zeigen können. Ich will dem Valerius Maximus [2] folgen, wie er Timanths Gemälde angibt: Kalchas erſcheint betrübt, Ulyſſes traurig, Ajax ſtößt eben ein Ach aus, Menelaus windet die Hände — wie nun Agamemnon? nicht anders als ſtarr, ſinnlos, betäubt, die Züge des Geſichts eiſern angeheftet, oder — raſend; denn ſo äußert ſich, dünkt mich, der höchſte Affect. Würde ſich da nun Agamemnon würdig zeigen? Der Anblick eines Starrſehenden, iſt er würdig eines Vaters? Kaum! Und der die Hände windende Menelaus, der ächzende Ajax, der traurige Ulyſſes, der betrübte Kalchas würden gerührter ſcheinen als der ſtarre Vater ſelbſt. So erſcheine dieſer raſend? Ein unnütz raſender Held, ein knirſchender Agamemnon iſt ein unwürdiger Anblick. Wenn Menſchen ſein Kind ertödten, ſo rette er's; er winde Kalchas das Opfermeſſer aus der Hand, und mache ſich nicht durch

[1] Klotz act. litter. vol. III. p. 291.
[2] Valer. Maxim. Lib. VIII. Cap. 11.

ſein Geſchrei, durch ſeinen vergeblichen Schmerz unnütz. Wollen aber Götter das Opfer, fordert es das Wohl der Griechen; iſt's einmal zugeſtanden: König, ſo wiſſe dich zu faſſen, und wenn dein väterlich Herz bricht, ſo — wende dein Auge weg; verhülle dein Antlitz, ſo erſcheinſt du würdig des Vaters, und des Königes, und des empfindbaren Griechen und des patriotiſchen Helden.

Auch würdig der Kunſt des Malers? Mit dem Vorigen zuſammen; ob aber dieſer letzte Zweck der einzige und Hauptzweck geweſen? ob die ſchönen Raiſonnements eintreffen, die Leſſing dem Timanthes Schuld gibt,[1] „daß er die Gränzen ſeiner Kunſt gekannt, daß er das Häßliche, das Verzerrende im Geſichte Agamemnons gerne gelindert hätte; da es aber nicht anging — ſo habe er ihn verhüllet. Die Verhüllung ſey eben ein Opfer, das der Künſtler der Schönheit gebracht habe," weiß ich nicht; wenigſtens konnte ihm das Opfer nicht ſchwer werden, denn er brachte es aus fremden Mitteln. Mehr als Ein Dichter[2] hatte ſchon im Schauſpiele den Agamemnon verhüllet, und Timanth durfte alſo nicht erſt mit ſich darüber vernünfteln. Er wäre frech geweſen, wenn er, was der Dichter verhüllt hatte, hätte entblößen wollen, zumal es auf ſeine Kunſt ſo ſehr zutraf. Warum ihn aber der Dichter verhüllt? ob etwa einem künftigen Timanthes zu gut? ob etwa eine Figur zu verhüten, die ſich nicht malen ließe? ob um der Kunſt ein Opfer zu bringen? Der Kunſt freilich; aber kaum dem Pinſel des Timanthes, ſondern ſeinem eigenen Schauſpiel und der Grazie desſelben! Nicht als wenn dieſe bei der Opferung eines Kindes einen ſtoiſchen Helden forderte; ſo unmenſchlich iſt die griechiſche Grazie nicht. Nicht als wenn ſie einen betrübten ächzenden Vater nicht duldete; warum nicht, wenn es damit gethan wäre? Aber hier ſollte er den höchſten Ton des väterlichen Schmerzes, und des entſetzlichſten Jammers,

[1] Laokoon S. 19.

[2] J. E. Euripides in ſeiner Iphigenia u. ſ. w.

ihn ſollte ein Held anſtimmen der zugleich König war, der dadurch die Griechen rettete, der ihnen die Opferung verſprochen hatte; dieſer alſo ſein Wort brechen, ſein Volk nicht lieben, dafür auch nicht etwas ſaures thun wollen? Er laſſe ſie opfern, er raſe nicht, wie ein Klageweib, vergebens umher; er wende ſein Auge ab, und weine väterliche Thränen; ſo erſcheint er — würdig des Königs und des Vaters, mithin auch würdig der theatraliſchen Grazie. Nur da dieſe einer andern Perſon, einer Klytemneſtra, einer Hekuba und andern Helden noch wahrſcheinlicher manches hätte erlauben können, was ſie, in dieſer Situation, dieſem Agamemnon nicht erlaubte, ſo ſieht man daß auch bei Euripides dieſe Verhüllung mehr ein Opfer für ſeinen Helden in dieſer Situation, als für den Helden abſolut, oder abſolut für die Grazie der Schauſpielkunſt geweſen; und daß die Grazie einer fremden Kunſt hier gewiß ganz beiſeite trete.

Indeſſen, wie es ſey, ſo bleibt Timanthes Gemälde, ſelbſt bis auf den ſchreienden Ajax desſelben, [1] für Leſſing, und ſelbſt der raſende Ajax, die fürchterliche Medea, der leidende Hercules, der ſeufzende Laokoon — und immer zehn Beiſpiele gegen ein gegenſeitiges beſtätigen ſeinen Satz: „wie ſehr die griechiſchen Künſtler das Häßliche vermieden, und wie ſorgfältig, auch in den ſchwerſten Fällen, Schönheit geſucht.“ Sollte man aber in der neuern Zeit, mit Ausdehnung der Kunſt auch über die Gränzen des Schönen, das Weſen derſelben haben ändern, und ihr ein neues Obergeſetz: „Wahrheit und Ausdruck,“ geben wollen? [2] oder ſollte dieſe Uebertragung über die Gränzen des Schönen nicht auch zu unſerer Zeit bloß „Eigenſchaft des Geſchmacks in der und jener Schule“ und alſo eine Kako-

[1] Leſſing kann dem Valerius immer glauben, denn auf den ſchreienden Ajax fällt in dem Gemälde nicht das Hauptaugenmerk, und alſo auch nicht der Mittelpunkt, die Nerve ſeines Satzes, der das Ganze der Compoſition, nicht eine Nebenfigur treffen will.

[2] Laokoon S. 10. 23.

zelie seyn, an der es den Griechen bei ihrem Pauson und Pyreicus auch nicht fehlte? Die Frage wird sich im folgenden mehr ergeben. „Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter (und also auch die Kunst zweier Zeiten) mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.“ [1] Und wer hat hier in einer freiern Luft geathmet?

7.

„Ein äußerlicher Zwang war bei dem alten Künstler öfters die Religion.“ Bacchus mit Hörnern ist Lessingen [2] hier das erste Beispiel, das ihn auch scheint auf diese so wahre Ausnahme gebracht zu haben. „Bacchus mit Hörnern! in der That,“ sagt Lessing, „sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheilte.“ Und sorgfältiger kann nicht ein Freund bedacht seyn, seinem Freunde die Hörner von der Stirne wegzuschaffen als Lessing für seinen schönen Bacchus besorgt ist.

Er erklärt sie also zuerst für einen bloßen Stirnschmuck. [3] Und woher ein Stirnschmuck? Aus der Stelle des Dichters —

tibi cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est:

„Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen,“ sagt Lessing, „und so waren die Hörner ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.“ Wie? folgt dieß letzte also wohl aus der Stelle Ovids, aus einer feierlichen Anrufung desselben? War Bacchus nicht ein Gott, der sich also auch, wie andere Götter, in mehr als einer Ge-

[1] S. 162.
[2] Laokoon S. 103.
[3] Laokoon S. 95.

ſtalt zeigen, der bald in jungfräulicher Schönheit, bald im fürchterlichen Schlachtgetümmel fürchterlich, bald als ein ſchöner Jüngling, wie den Seeräubern Homers, erſcheinen konnte? Und hatte Bacchus dieß nicht bloß mit andern Göttern gemein, ſondern zu einem ihm eigenen Vorzuge, der Gott von tauſend Geſtalten (μυριόμορφος) zu ſeyn, und alſo auch die unzählig vielen Beinamen zu haben, die ihm Orpheus, die Epigrammatiſten, Nonnus u. a. geben? folgt's da wohl aus der Stelle Ovids, daß Bacchus — — dadurch δίμορφος, πολύμορφος, μυριόμορφος werden könne, wenn er — — ſeine Hörner ablege, wie ungefähr eine alte Jungfer ihre falſchen Zähne und Brüſte? armes Lob! — Einem frommen, chriſtlichen Ehemann mögen ſeine Hörner einen bloßen Stirnſchmuck und eine Krone der Geduld von bewährtem Golde bedeuten; nicht dem mythologiſchen Bacchus.

So mögen es wohl keine Bacchus ſeyn die mit hervorſprießenden Hörnern daſtehen, ſondern lieber Faunen; [1] denn „in der That ſind ſolche natürliche Hörner eine Schändung der menſchlichen Geſtalt, und können nur Weſen geziemen denen man eine Art von Mittelgeſtalt zwiſchen Menſchen und Thier ertheilt." Mit ſolchen geziemenden Schlüſſen! als wenn Bacchus nicht oft genug dieſen und noch ungeziemendere Namen bekäme, als wenn er nicht oft genug κέρασς, δίκερως, χρυσόκερως, ταύρωπος, ταυρομέτωπος, ταυρόκερως, κερασφόρος, gehörnt, zweigehörnt, goldgehörnt, ſtiergehörnt hieße! Kurz, die Hörner waren in gewiſſen Deutungen ihm weſentlich, und gehörten mit zu ſeiner heiligen Allegorie, in der ihn die Griechen mit von andern Völkern, die die Allegorie noch über die Schönheit der menſchlichen Geſtalt liebten, bekommen hatten.

Ob aber Bacchus in allen [2] ſeinen Tempeln nicht anders als gehörnt erſchienen, iſt wieder auf der andern Seite zu weit, und

[1] Laokoon S. 104.
[2] Laokoon S. 103.

hat für Leſſing keinen Vortheil, als nachher [1] ſeine Errathungskunſt zu üben, wo denn alle dieſe gehörnten Statuen Bacchus geblieben ſeyn mögen, da wir jetzt keine haben. Mir dünkt's genug daß der bei den Dichtern vielgeſtaltige Bacchus auch bei den Künſtlern, auch in ſeinen Tempeln „in mancherlei Geſtalt" geweſen ſey; daß, nach der ältern allegoriſirenden Mythologie, dem Bacchus die Hörner ſehr bedeutend und alſo auch für den Werkmeiſter, der der Religion arbeitete, ein Attribut des Bacchus ſeyn müſſen; daß in den beſſern Zeiten, da die Griechen ſelbſt vieles von ihrer heiligen Allegorie der Schönheit aufgeopfert, auch die ganz ſchönen Statuen des Bacchus, inſonderheit in ſeinen Kunſtwerken, die beſten geworden; und ſo zerſtieben alle Widerſprüche von ſelbſt.

Ueberhaupt ſollte das mehr auf Kunſt und Dichtkunſt angewandt werden, was die zu verſchiedenen Zeiten verſchiedene Religion auf beide gewirket. In den älteſten Zeiten, da noch die fremden, von außen überbrachten, Begriffe galten, waren freilich die Vorſtellungen der Götter oft unwürdig, und Jupiter ſelbſt ſchämte ſich nicht, mit beiderlei Geſchlecht, mit einem Beile, und in Geſtalt eines Miſtkäfers zu erſcheinen. Bald aber entwölkte ſich dieß allegoriſche Gehirn der Aegypter und Aſiaten in der freien griechiſchen Luft; die unnützen Geheimniſſe und Deutungen in Mythologie, Philoſophie, Poeſie und Kunſt wurden unter den Griechen aus ihren verſchloſſenen Kammern auf offenen Markt getragen, und Schönheit fing an das Hauptgeſetz der Poeſie und Kunſt, nur bei jeder auf eigene Art, zu werden. Homer, der Sohn eines himmliſchen Genius, ward der Vater ſchöner Dichter und ſchöner Künſtler; und glücklich iſt das Land, dem in der ſinnlichen Poeſie und der noch ſinnlichern Kunſt, der Geiſt ſeiner Zeit in Religion und Sitten und Gelehrſamkeit und Cultur ſo wenig Zwang auflegt als Griechenland in ſeinen ſchönſten Zeiten. Ich wundere mich daß Winckel-

[1] Laokoon S. 104.

mann in seinen Schriften diese Abstreifung fremder, alter, allegorischer Begriffe nicht mehr bemerkt, und in ihrer Nutzbarkeit gezeigt hat; es ist ein Hauptknoten in dem Faden der Kunstgeschichte: „wie die Griechen so manche fremde drückende Ideen in die ihnen eigene schöne Natur verwandelt haben!"

Von hier aus ginge der sicherste Weg, um zwischen inne durch Bedeutung und Schönheit, durch Allegorie und Schönheit der Kunst und Poesie unbeschädigt durchzukommen; ich würde aber mit einmal zu tief in den Unterschied der dichtenden und bildenden Kunst tauchen müssen — also zurück zu unsern Prolegomenen.

8.

Wenn Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Kunst ist, freilich, so muß Laokoon nicht schreien, sondern lieber nur beklemmt seufzen; denn wenn schon Sophokles zu seinem theatralischen Auftritt einen brüllenden Philoktet eben so ungereimt fand als Lessing den stoischen Philoktet findet, wie viel mehr der Künstler, bei welchem ein Seufzer und ein Schrei des offenen Mundes ewig dauert.

Ohne es nun durch eine Handvoll Vermuthungen ausmachen zu wollen wer den andern nachgeahmet, ob der Künstler den Dichter, oder der Dichter den Künstler? führe ich nur eins an, was Lessing in dem Augenblicke [1] nicht beigefallen, daß es außer Pisander, [2] der nur als eine Quelle Virgils im Unbestimmten angegeben wird, Griechen gegeben, aus welchen Virgil den nähern Gegenstand, die Geschichte Laokoons selbst, geschöpft haben könne. Daß unter Sophokles verlorenen Stücken auch ein Laokoon sey, hat Lessing selbst angeführt, [3] und Servius meinet daß Virgil die Geschichte Laokoons aus dem Griechischen des Euphorion ge-

1. Laokoon S. 50—67.
2. S. 51.
3. S. 8.

ſchöpfet — Vermuthungen, die wenigſtens weiter bringen können als der leere Name eines Piſanders, oder ein Quintus Calaber, der es nicht verdiente von Leſſing [1] auch nur als ein halber Gewährsmann angeführt zu werden; denn was geht ſeine ganze Giganten-Erzählung unſern Virgil oder Laokoon an?

Quintus Calaber iſt ein ſpäter Schriftſteller, ein übertreibender Dichter, ein ſeynwollendes Original — mehr Umſtände braucht es nicht ihm bei dieſer Sache den Zutritt eines Zeugen ſtreitig zu machen. Er dichtet bei ſeinem Laokoon ſo weit in die Welt hinein daß die dichteriſche Fabel kaum mehr Fabel bleibt; ſie wird ein abenteuerliches Rieſenmärchen. Warum muß unter dem warnenden Trojaner die Erde erbeben? Wenn Troja durch die Liſt der Minerva fallen ſoll, was braucht's die ganze Macht Jupiters, Neptunus und Pluto's? Warum müſſen ſeine unſchuldigen Augen verblinden? warum muß er raſen? Etwa um noch blind und verſtockt fortzufahren in ſeinem Rathe, und alſo als ein trotzender Gigante gegen die Götter zu erſcheinen? — Etwa weiter durch dieſen verſtockten Rath noch erſt die neue Verbrecherſtrafe der Drachen zu verdienen — Was braucht's den gutgeſinnten Patrioten erſt in einen Himmelsſtürmer, in einen tollen Verbrecher umzuſchaffen, und nachher gar — Unſchuldige für ihn leiden zu laſſen? Dem Laokoon ſelbſt geſchieht nichts von den Drachen, ſeine armen unſchuldigen Kinder werden ergriffen und zerfleiſcht — abenteuerliche, abſcheuliche Scene, ohne Wahl und Zweck, ohne Zuſammenordnung und dichtenden Verſtand!

Ich bleibe alſo bei Virgil und dem Künſtler. Virgil mag aus Piſander, aus Euphorion, und woher es ſey, geſchöpft haben, ſo ſchöpfte er als Dichter, als epiſcher Dichter, als Homer der Römer. Er kleidete alſo auch dieſe Erzählung in ein epiſches Gewand; er goß ſie in eine Art von neuhomeriſcher Form, und in ſolcher Geſtalt

[1] S. 52.

tritt ſie uns vor Augen. Wir haben einen Schriftſteller, [1] der ſich die Mühe gegeben Virgil mit den Griechen zu vergleichen, und ihn daher zu erläutern; Schade aber daß ihm in ſeiner Vergleichung bloß Worte, Bilder und einzelne Lappen vor Augen ſind. Die Manier ſeiner Poeſie aus Homer und andern Griechen zu erklären, iſt ihm nicht eingefallen, ſonſt müßte ſich auch in dieſer Erzählung von Laokoon der Dichter zeigen der nach Homer zeichnen wollte. — Vielleicht wird meine Vermuthung, welche Stelle Homers Virgil nachgeahmet, etwas zu unſerm Zwecke thun.

Aeneas mitten im Erzählen, [2] kommt auf die Geſchichte Laokoons, und ſiehe! —

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis atque improvida pectora turbat.
Laocoon. — —

Wem fällt nun nicht gleich bei Eröffnung dieſer Schlangenſcene der Homeriſche Neſtor [3] ein, der auch eine ſolche Schlangenſcene mit einem ähnlichen ἐνθ' ἐφάνη μέγα σῆμα eröffnet? Der Vorfall bei beiden iſt verſchieden; die Manier der Erzählung iſt völlig dieſelbe. Bei Homer erzählt der geſprächige Alte, wie vor ihrer Abfahrt die Griechen rings um eine Quelle den Unſterblichen Opfer gebracht, wie darauf nahe an einem Pappelbaume ſich ein großes Wunderzeichen ſehen laſſen: ein rothgefleckter gräulicher Drache, den Jupiter ſelbſt geſandt, ſchoß unter dem Fuße des Altars plötzlich hervor, ſchlang ſich zum Pappelbaume hinan, wo die Brut, die zarte Brut eines Sperlings, auf dem Gipfel des Baums hinter Blättern verſteckt, niſtete — acht an der Zahl, und die Mutter der Jungen war die neunte. Ohne Erbarmen würgte der Drache die

[1] Virgilius collatione scriptor. graecor. illustratus opera et industria Fulvii Ursini. Antverp. 1567.

[2] Virg. Aeneid. lib. II. 199.

[3] Homer. Iliad. B. 305—326.

winſelnden Kleinen; die Mutter aber — zwar flatterte ſie klagend um ihre geliebte Brut, allein auch ſie ward am Flügel von ihm umſchlungen, ergriffen und mitten in ihrem Geſchrei erwürgt u. ſ. w. — Mich dünkt, Virgil habe in der epiſchen Einkleidung des Laokoon Homer in Gedanken gehabt; nur daß er das Epiſche ſo verſtärkte, daß aus Homers einfacher Erzählung ein völlig ausgemaltes Bild ward — gegen das ich doch lieber Homers einfache Erzählung zurückwünſchte.

In Homer ſind alle Griechen ſchon in Erwartung; rings um eine Quelle gelagert, mit dem Opfer an die Unſterblichen beſchäftigt, und alſo in der Faſſung auf ein himmliſches Zeichen zu merken, ſobald es erſchiene. Bei Virgil iſt alles unſtät, zerſtreut, auf den griechiſchen Betrüger horchend, und nicht auf Laokoons Opfer; die Schlangen erſcheinen, und was für ein Geräuſch, was für ein Plätſchern im Meer müſſen ſie machen, ehe ſie bemerkt werden! Zwo Schlangen kommen von der Höhe des Meeres herab; in ungeheuere Ringe geſchlungen (mich ſchaudert es zu ſagen), liegen ſie auf der See und ſtreben gemeinſchaftlich ans Ufer. Mitten aus den Flüthen hebt ſich ihre Bruſt empor; über die Waſſer ragen ihre blutrothen Kämme; ihr übriger Körper iſt mit der langen Oberfläche der See gleich, und krümmt ſeinen unmäßlich langen Rücken in Ringen heran. Es entſteht ein Geräuſch bei ſchäumender See, und ſchon ſind ſie am Ufer, ihre Augen funkeln, ihre Zungen züngeln, ziſchen — welch entſetzlich lange Vorbereitung, ſo epiſch, ſo maleriſch, daß — ich weiß nicht, wie Ein Grieche ihre Ankunft abwartet. Wie vieles wendet Virgil auf den Nebenzug eines Gemäldes, den Homer mit Einem Worte vollendete! Und wie iſt die ganze Schilderung mit ſolchen ausgemalten Nebenzügen überladen — beinahe ein untrügliches Wahrzeichen daß der Dichter nach der Hand eines andern gearbeitet, daß er nicht aus dem Feuer ſeiner Phantaſie geſchrieben. Wäre dieß, wie würde er ſich ſo lange bei ihrem Heran-

plätſchern, und noch länger bei ihren Ringen und Schlingen aufhalten? Dieſe ſind ihm das Hauptaugenmerk; ſie kommen ihm immer von neuem ins Geſicht, und er ſchaudert nie mehr als wenn er an dieſe unermeßlichen Windungen und Umſchlingungen und Stellungen denkt. Virgil muß nachgeahmt haben; entweder nun einem Kunſtwerke, oder, welches mich wahrſcheinlicher dünkt, dem Gemälde Homers. Das hat von jeher den Nachahmer verrathen, wenn er mit gar zu künſtlicher Hand pinſelt, und Nebendinge am ſorgfältigſten vollendet. Eben daher wage ich's zu ſagen, daß Virgils Schilderung mehr das Ohr füllet als die Seele. Mit allem Vorplätſchern der Schlangen thut ſie nichts als uns zerſtreuen und betäuben; mit allen Windungen derſelben um Laokoon, die hier ſo genau angezeigt werden, wird unſer Auge vom Laokoon auf die Schlangen gewandt; wir vergeſſen auf ſein Geſicht zu merken, und auf die Seele die in demſelben ſpreche; endlich zeiget ſich dieſelbe — aber durch ein wüſtes Geſchrei, durch das Brüllen eines verwundeten Stiers, der vom Altar entlaufen:

clamores horrendos ad sidera tollit — —

freilich, „ein erhabener Zug für das Gehör," wie ich Leſſingen gern zugebe; [1] aber ein leerer Schall für die Seele. Der Dichter hat ſich ſo ſehr in die Windungen ſeiner Schlangen verſchlungen, daß er eins, und zum Unglücke das Hauptſtück vergißt: Laokoon ſelbſt, und ſeine Angſt und den Zuſtand ſeiner Seele; Züge, die Homer ſogar bei ſeiner jungen Sperlingsbrut, und bei ihrer armen Mutter nicht vergißt, und uns alſo ein Bild nicht fürs Auge, und noch minder bloß „erhabene Züge fürs Gehör," ſondern ein Bild in die Seele malet. Ich weiß nicht wie Leſſing ſich im Lobe Virgils ſo lange [2] bei den Nebenzügen, Windungen der Schlangen u. ſ. w. aufhält, die bei dem Maler und Bildhauer gewiß, aber nicht bei dem Dichter,

[1] Laokoon S. 30.

[2] S. 59—66.

weites Lob verdienen. Ja, wenn Virgil zum Vorbilde eines Künſtlers gearbeitet hätte! Iſt das aber nicht wider den Zweck des ganzen Leſſing'ſchen Werkes?

Und was er gegen Virgil zu nachſehend iſt, wird er gegen Petron zu ſtrenge, [1] da ſich doch die meiſten dieſer Vorwürfe ſicherer auf Virgil gegen Homer, als auf Petron gegen Virgil betrachtet, deuten ließen. Ich weiß Petrons gezwungene Art zu dichten, und geſtehe gern zu daß aus ſeiner Beſchreibung Laokoons kein Funke poetiſches Genie hervorblitze; muß aber darum das Gemälde das er beſchreiben will, muß die ganze Galerie von Gemälden zu Neapel nur in ſeiner Einbildungskraft exiſtirt haben? Warum das? Etwa weil ein Romanſchreiber kein Hiſtoricus ſeyn darf? Seyn darf! freilich nicht; aber auch nicht, daß er's nicht ſeyn müßte; nicht ſeyn könnte? zumal die ſchlechten Romanſchreiber. Sie erſetzen uns das durch eingeſchaltete Geſchichte was ihre Phantaſie brüchig läßt; ſie liefern uns halbhiſtoriſche Romane, oder romanhafte Halbgeſchichte; der Abt Terraſſon, mit dem Diodor von Sicilien bei Hand, ſeinen Sethos, und andere einen Roman voll Geographie, oder wahrer Geſchichte. Sollte ſich nun nicht Petron auch zu dieſer Claſſe bekennen? Sehr wahrſcheinlich; und eben von dieſer Vermiſchung der Wahrheit und der Erdichtung, der Geſchichte und Phantaſie rührt auch die große Verſchiedenheit des Urtheils, welches die Kunſtrichter über Petron von jeher gefällt. Seine Einbildungskraft iſt ſpielend, trocken, gezwungen; und die Kinder die ſie hervorbringt, haben den Charakter ihrer Mutter; aber ſein Urtheil die oft eingeſchalteten hiſtoriſchen Züge über den verderbten Zeitgeſchmack ſind fein, ſind lobwürdig. Mir wird's alſo ſehr glaublich daß Petron, der mit Gewalt ein Dichter ſeyn wollte, ſeine Beſchreibung Laokoons, durch die Nachahmung eines wirklichen Gemäldes, wohl habe aufſtutzen wollen; daß das Gemälde von Laokoon wohl irgendwo anders als

[1] S. 54. 55.

in der Phantaſie Petrons exiſtirt habe. Und wenn es exiſtirt hätte? — Nun! ſo treffen auch Leſſings kritiſche Streiche auf Petron dießmal einen Unrechten, und ſein Arkanum, den Styl eines Nachahmers zu entdecken, kann ihm dießmal unzuverläſſig werden. Hat Petron ein Gemälde geſchildert, was eher als daß ſein Auge an Nebenideen hangen blieb, daß er dieſe Nebenideen auch übertreiben konnte? Iſt's daß er im Bilde das Geräuſch der Schlangen gleichſam zu hören glaubte; iſt's daß er ein Gemälde der Kinder Laokoons, ſich zu Tode ängſtigend, antraf, ſo waren ihm, dem Verſificator einer maleriſchen Schilderung, dem Nachahmer des Gemäldes, dieſe Figuren Augenmerk genug um mit dem Pinſel zu wetteifern, um dieſe Nebenideen der Phantaſie, aber Hauptideen des Auges im Gemälde, beſtmöglichſt zu verſchönern. Die Größe der Schlangen wiederum, in deren Schilderung ſich Virgil verliebt hat, war nicht ſein Hauptaugenmerk; denn ſie konnte es nicht im Gemälde ſeyn, wo man die Größe aus dem Geräuſche in den Wellen gleichſam nur ſchließen mußte. Die ganze Schilderung Petrons iſt eine Zuſammenhäufung ſichtbarer Ideen; warum alſo nicht die Nachahmung eines wirklichen Gemäldes? und alsdann nicht ſo ſicher ein Beiſpiel und eine Probe von der ſchülerhaften Nachahmung eines andern Dichters, und noch unſicherer eine erſte Probe, die auf alle gälte. So ſklaviſch ſie iſt, ſo bleibt doch gegen ſie ein Quintus Calaber noch nicht eben der beſſere [1] Dichter und Kenner der Natur; und ſo unendlich ſie hinter Virgil zurückbleibt, ſo iſt doch auch dieſer in ſeiner Schilderung gewiß nicht ganz Dichter; er iſt Nachahmer Homers, und zeigt dieß in den ſo weit verſtärkten und verſchönerten Nebenzügen, daß das Ganze verſchwindet.

Was würde hieraus folgen? Dieß, daß wenn Virgil nach Homer gearbeitet, er immer ſeine Geſchichte, er habe ſie aus Piſander, Euphorion, Sophokles geſchöpft, nach ſeiner Art ver-

[1] Laokoon S. 57.

ändert habe, und daß alſo der Künſtler neben ihm aus eben dieſer Quelle habe ſchöpfen, und doch in der Vorſtellung von ihm abgehen können, wenn er auch bloß dem griechiſchen Buchſtaben gefolget wäre.

Geſetzt alſo, er hätte den verlorenen Laokoon des Sophokles vor ſich gehabt, welche Idee hätte ihm die Sophokleiſche Muſe geben müſſen? Sophokles, ein ſo weiſer Dichter des Theaters, der zuerſt auf demſelben gleichſam Sittlichkeit und Anſtand feſtſetzte, der hierin vielleicht einzig und allein das rechte Maß traf; Sophokles, der bei ſeinem Philoktet die Leiden des Körpers ſo ſehr in Leiden der Seele zu verwandeln wußte — wie wird er ſeinen Laokoon geſchildert haben? Mit dem Hauptzuge des gräßlichen Geſchreies? Ein vortreffliches Mittel das Trommelfell des Ohres, aber nicht unſer Herz zu rühren. Gewiß wird er beſſere Wege an unſer Herz geſucht, und alſo auch Laokoons Schmerzen und Geſchrei mit der Wage des richteriſchen Genie's zugewogen haben, mit der er ſie dem Philoktet zuwiegt. Nun laſſet einen weiſen griechiſchen Künſtler von einem weiſen griechiſchen Dichter dieſen Gegenſtand geborgt, laſſet ihn die Manier des theatraliſchen Gemäldes genutzt, und vom Sophokles den leidenden Laokoon ſo gelernt haben als Timanthes vom Euripides die weiſe Verhüllung Agamemnons lernte; ſo dünkt mich, ich ſehe die Wage des Ausdrucks eben auf dem Punkte auf dem ſie bei dem Laokoon des Künſtlers ſchwebet. Das Maß des Seufzers iſt ihm zugewogen. „Der Schmerz, welcher ſich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Geſicht und andere Theile zu betrachten, an dem ſchmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe ſelbſt zu empfinden glaubt — dieſer Schmerz, ſage ich, äußert ſich dennoch mit keiner Wuth in dem Geſichte, und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein ſchreckliches Geſchrei, wie Virgil von ſeinem Laokoon ſingt; die Oeffnung des Mundes geſtattet es nicht, es iſt vielmehr ein ängſtliches und be-

klemmtes Seufzen, wie es Sadolet beſchreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele ſind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichſam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet; ſein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünſchten, wie dieſer große Mann das Elend ertragen zu können." Ich kenne nichts würdigers als dieſe Worte, und der römiſche Dichter, der Nachahmer Homers, kommt alſo gar nicht ins Spiel.

Ich ſehe daß ich bisher bloß in kritiſchen Materien aufgeräumt habe, welche Leſſing ſeinem Laokoon zum Grunde legen wollen, füglich aber auch, dem Hauptinhalte ſeines Buchs unbeſchadet, hätte auslaſſen können. Es iſt Zeit, meine Leſer, aus dem kritiſchen Schutte hinweg, zu dieſem Hauptinhalte ſelbſt näher hinanzuführen.

9.

Den erſten Unterſchied zwiſchen Poeſie und der bildenden Kunſt ſucht Leſſing [1] in dem Augenblicke zu erhaſchen, in den die materiellen Schranken der Kunſt alle ihre Nachahmungen binden. Dieſer Augenblick alſo könne nicht fruchtbar genug gewählet werden; und ſey dann nur fruchtbar, wenn er der Einbildungskraft freien Raum läßt. — So weit nun ſind ſchon alle Kunſtrichter gekommen die über die Gränzen der Künſte nachdachten, aber der Gebrauch den Leſſing macht gehört ihm. Iſt nämlich die Kunſt an einen Augenblick gebunden, bleibt dieſer Augenblick, ſo wähle ſie nicht das Höchſte in einem Affect, ſonſt weiß die Einbildungskraft kein Höheres; ſie drücke auch nichts tranſitoriſches aus, denn dieß Tranſitoriſche wird durch ſie verewigt.

Nichts hingegen nöthige den Dichter ſein Gemälde in einen Augenblick zu concentriren. Er nehme jede ſeiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Urſprunge auf, und führe ſie durch alle mög-

[1] Laokoon S. 24.

lichen Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganz besonderes Stück kosten würde, koste ihm einen einzigen Zug u. s. w. Das Kennzeichen selbst ist, wie gesagt, längst angegeben; Lessing macht aber dieß angegebene Kennzeichen praktisch.

Nichts übergehendes also wähle die Kunst zum Augenblicke ihres Gegenstandes; [1] aber was ist denn eigentlich, was in der Natur nicht transitorisch, was in ihr völlig permanent wäre? Wir leben in einer Welt von Erscheinungen, wo eine auf die andre folgt, und ein Augenblick den andern vernichtet; alles in der Welt ist an den Flügel der Zeit gebunden, und Bewegung, Abwechselung, Wirkung ist die Seele der Natur. Metaphysisch also — doch wir wollen hier nicht metaphysisch, sinnlich wollen wir reden; und im sinnlichen Verstande, nach der Erscheinung unserer Augen, gibt es da nicht unablässige, dauernde Gegenstände genug, die also die Kunst nachahmen soll? Allerdings, es gibt solche; und dieß sind gewissermaßen alle Körper, und zwar sofern sie Körper sind. Diese, so abwechselnd ihre Zeitfolgen und Zustände auch seyn mögen, so schnell auch jeder Augenblick ihres Seyns sie ändere, so geht er doch nicht unsern Augen vorüber; für diese kann also der Künstler Erscheinungen liefern: er schildere Körper, er ahme nach die bleibende Natur.

Wenn aber diese bleibende Natur auch zugleich todte Natur wäre? wenn das Intransitorische eines Körpers eben von seiner Unbeseeltheit zeugte? Alsdann, dieß bleibende Intransitorische des Gegenstandes zum Augenmerke der Kunst ohne Einschränkung gemacht — was anders, als daß mit diesem Grundsatze der Kunst auch — ihr bester Ausdruck genommen würde? Denke man sich einen seelenvollen Ausdruck durch einen Körper, welchen man wolle: er ist vorübergehend. Je mehr er eine menschliche Leidenschaft charakte-

[1] Laokoon S. 25.

riſiret, um ſo mehr bezeichnet er einen veränderlichen Zuſtand der menſchlichen Natur, und um ſo mehr „erhält er durch die Verlängerung der Kunſt ein widernatürliches Anſehen, das mit jeder wiederholten Erblickung den Eindruck ſchwächt und uns endlich vor dem ganzen Gegenſtande Ekel oder Grauen verurſacht.“ Die Einbildungskraft habe noch ſo viel Spielraum, noch ſo viel Flug, ſo muß ſie doch endlich einmal an eine Gränze ſtoßen, und unwillig wieder zurückkommen, ja, je ſchneller ſie gehet, je prägnanter der gewählte Augenblick ſey, um ſo eher kommt ſie zum Ziel. So gut als ich zu einem lachenden la Mettrie ſagen kann, wenn ich ihn zum dritten-, viertenmal noch lachend ſehe: du biſt ein Geck! ſo gut werde ich auch endlich zu Myrons Kuh ſagen können: nun ſo gehe doch fort, was ſtehest du? — Und ſoviel Urſache ich habe einen ſchreienden, einen unabläſſig ſchreienden Laokoon endlich unleidlich zu finden, ſo viel Urſache werde ich, nur etwas ſpäter, finden, auch den ſeufzenden Laokoon überdrüſſig zu werden, weil er noch immer ſeufzet. Endlich alſo auch den ſtehenden Laokoon, daß er immerhin ſtehet, und ſich noch nicht geſetzet hat; endlich auch eine Roſe von Huiſum, daß ſie noch blühet, noch nicht verweſet iſt; endlich alſo jede Nachahmung der Natur durch Kunſt. In der Natur iſt alles übergehend, Leidenſchaft der Seele und Empfindung des Körpers; Thätigkeit der Seele und Bewegung des Körpers; jeder Zuſtand der wandelbaren endlichen Natur. Hat nun die Kunſt nur einen Augenblick, in den alles eingeſchloſſen werden ſoll, ſo wird jeder veränderliche Zuſtand der Natur durch ſie unnatürlich verewigt, und ſo hört mit dieſem Grundſatz alle Nachahmung der Natur durch Kunſt auf.

Nichts iſt gefährlicher als eine Delicateſſe unſeres Geſchmacks in einen allgemeinen Grundſatz zu bringen, und ſie in ein Geſetz zu ſchlagen; ſie giebt alsdann zu einer guten gewiß zehn mißliche Seiten. Leſſing wollte den höchſten Grad des Affects von der Bildung einer Bildſäule ausſchließen. Gut! Er gab aber davon die

Urſache, daß dieſe Leidenſchaft tranſitoriſch [1] wäre; nicht ſo gut! Er machte endlich aus dieſer Urſache einen Grundſatz: die Kunſt drücke nichts aus, was ſich nicht anders als tranſitoriſch denken läßt; und dieß verführt am weiteſten. Mit ihm wird die Kunſt todt und entſeelt gemacht, ſie wird in jene faule Ruhe verſenket, die nur den Kloſterheiligen der mittlern Zeit gefallen könnte; ſie verliert alle Seele ihres Ausdrucks.

Und welches wäre denn die angebliche Urſache einer ſo grauſamen kritiſchen Arznei? Weil eine tranſitoriſche Erſcheinung, ſie möge angenehm oder ſchrecklich ſeyn, durch die Verlängerung der Kunſt ein ſo widernatürliches Anſehen bekomme, daß mit jeder wiederholten Erblickung [2] — Ich mag nicht weiter! Wiederholte Erblickung! jede wiederholte Erblickung! wer wird auf dieſe rechnen? Wer wird ſich in ſeiner Jugend ein Vergnügen verſagen, weil es endlich mit jedem wiederholten Genuſſe ſchwächer werden müßte? wer mit ſich ſelbſt hadern, mit ſeiner Empfindung zanken, ſtatt ſich ungeſtört dem angenehmen Jetzt zu überlaſſen, ohne an die Zukunft zu denken? ohne aus dieſer ſich ſelbſt Schatten hervorzurufen die die Freuden von uns ſcheuchen? Alle ſinnlichen Freuden ſind bloß für den erſten Anblick, und für ihn allein ſind auch die Erſcheinungen der ſchönen Kunſt. „La Mettrie, der ſich als einen zweiten Demokrit malen laſſen, lacht dir nur die erſten Male, da du ihn ſieheſt; du betrachteſt ihn öfter, und er wird aus einem Philoſophen ein Geck; aus ſeinem Lachen wird ein Grinſen.“ Es kann ſeyn! aber wenn dieſer lachende Demokrit auch nur für den erſten Anblick gebildet ſeyn wollte? Wie nun? war bei dieſem erſten Anblicke ſchon ſein Lachen nicht anders als verächtlich und widerlich; ward ſogleich dadurch der Philoſoph ein reſpectiver Geck, und ſeine Demokritmiene ein Grinſen, ſo iſt's freilich ſchlimm für ihn und den

[1] Laokoon S. 25.

[2] S. 25.

Künſtler. Das Lachen hätte unterbleiben ſollen; aber — nicht ſeiner permanenten Dauer, ſondern ſeines verächtlichen widerlichen Anblickes willen. War dieß aber nicht; dünkt dir nur nach öfterm Beſuche der lachende Philoſoph ein Geck, delicater Freund! ſo bilde dir ein, du habeſt ihn noch nicht geſehen, oder — meide ihn. Aber uns verwehre darum nicht ſeinen erſten Anblick, und noch weniger forme ein Geſetz daß künftig kein Philoſoph lachend gemalt werden ſolle, weil das Lachen tranſitoriſch ſey. Jeder Zuſtand in der Welt iſt ſo mehr oder minder tranſitoriſch. Sulzer[1] hat ſich mit geſenktem Haupte, mit einem vom Finger unterſtützten Kinne, und mit tiefer philoſophiſcher Miene ſtechen laſſen. Nach Leſſings Grundſatze müßte man ihn im Bilde anreden: Philoſoph, wirſt du bald deine Aeſthetik ausgedacht haben? ſtirbt dir nicht dein geſenkter Kopf und dein erhabner Finger? Seufzender Laokoon, wie lange wirſt du ſeufzen? So oft ich dich ſehe, iſt dir noch die Bruſt beklemmt, der Unterleib eingezogen? ein tranſitoriſcher Augenblick, ein Seufzer, iſt bei dir widernatürlich verlängert. Der donnerwerfende Jupiter, und die ſchreitende Diana, der den Atlas tragende Hercules, und jede Figur in der mindeſten Handlung und Bewegung, ja auch nur in jedem Zuſtande des Körpers iſt alsdann widernatürlich verlängert; denn keine derſelben dauert ja ewig. So wird, wenn die vorſtehende Meinung Grundſatz würde, das Weſen der Kunſt zerſtört.

Es kann alſo auch nicht als Urſache gelten, warum die Kunſt keine Höhe des Affects ausdrücken müßte; es iſt nicht Delicateſſe, ſondern Ekel des Geſchmacks.

Jedes Werk der bildenden Kunſt iſt, wenn wir uns die Eintheilung Ariſtoteles gefallen laſſen, ein Werk und keine Energie; es iſt in allen ſeinen Theilen auf einmal da; ſein Weſen beſteht nicht in der Veränderung, in der Folge auf einander, ſondern im

[1] Samml. vermiſchter Schr. Th. 5.

Coexistiren neben einander. Hat also der Künstler es dem ersten, aber ganzen und genauesten Anblicke, der eine vollständige Idee liefern muß, vollkommen gemacht, so hat er seinen Zweck erreicht, die Wirkung bleibet ewig; es ist ein Werk. Es steht auf einmal da, und so werde es auch betrachtet; der erste Anblick sey permanent, erschöpfend, ewig, und bloß die menschliche Schwachheit, die Schlaffheit unserer Sinne, und das Unangenehme des langen Anstrengens macht, bei tief zu erforschenden Werken, vielleicht das zweite-, vielleicht hundertstemal des Anblicks nöthig, darum aber sind alle diese Male doch nur Ein Anblick. Was ich gesehen habe, muß ich nicht wieder sehen, und wenn mir etwas nicht durch das vollständige Eine des Anblicks, sondern nur die Abwechselung, durch die Wiederholung desselben widerlich wird, so liegt es nicht an der Kunst, sondern an dem Ueberdruß meines Geschmacks. Kann dieser nun einen Grundsatz der Kunst bilden? kann er auch nur eine tüchtige Ursache eines andern Satzes abgeben?

So räume ich also bei Lessing diese Ursache, als Ursache, als Gesetz weg, und denke damit genug zu haben, daß der höchste Affect dem ersten Anblicke widerlich, und der Einbildungskraft gleichsam zu enge, folglich in der Kunst wenigstens als Hauptanblick zu vermeiden sey. Wenn die Wirkung der Kunst ein Werk ist, zu Einem, aber gleichsam ewigen Anschauen gebildet, so muß dieser Eine Anblick auch so viel schönes für das Auge und so viel fruchtbares für die Einbildungskraft enthalten, als er enthalten kann. Daher kommt das Unendliche und Unermeßliche in dieser bildenden Kunst, das sie vor allen andern Künsten des Schönen voraus hat: nämlich ein höchstes Ideal der Schönheit für das Auge, und für die Phantasie die stille Ruhe des griechischen Ausdrucks; denn beide sind die Mittel, uns in den Armen einer ewigen Entzückung, und in dem Abgrunde eines langen seligen Anblicks zu erhalten.

„Wie kommt's," fragt ein Philoſoph des Schönen [1], „daß es nur in der Malerei und Bildhauerkunſt eine Idealſchönheit, ein aliquid immensum infinitumque gibt, das ſich die Künſtler in der Einbildung zum Muſter vorſtellen, und in der Dichtkunſt nicht?" Ich glaube nicht daß er ſich dieſe Frage von Seiten der Kunſt durch die Bemerkung aufgelöſet, „daß in den ſchönen Künſten das Idealſchöne am ſchwerſten zu erreichen ſey," denn die Frage bleibt dieſelbe: „warum muß denn ein ſo ſchweres Ziel erreichet ſeyn?" Aus keiner Urſache, glaube ich, als weil die Kunſt nur Werke liefert die Einen Augenblick vorſtellen, und zu einem großen Anblicke gebildet ſind; die alſo ihren Augenblick ſo annehmlich, ſo ſchön machen müſſen, daß nichts drüber, daß die Seele, in Betrachtung desſelben verſunken, gleichſam ruhe, und das Maß der vorübergehenden Zeit verliere. Die ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften dagegen, die durch die Zeit und Abwechſelung der Augenblicke wirken, die Energie zum Weſen haben, müſſen keinen einzelnen Augenblick ein Höchſtes liefern, nie auch unſere Seele in dieß augenblickliche Höchſte verſchlingen wollen; denn ſonſt wird eben die Annehmlichkeit geſtört, die in der Folge, in der Verbindung und Abwechſelung dieſer Augenblicke und Handlungen beruhet, und jeden Augenblick nur alſo als ein Glied der Kette, nicht weiter nutzet. Wird einer dieſer Augenblicke, Zuſtände und Handlungen eine Inſel, ein abgetrenntes Höchſtes, ſo geht das Weſen der energiſchen Kunſt verloren. Iſt aber wiederum der eine ewige Augenblick der bildenden Kunſt nicht ſo daß er auch einen ewigen Anblick gewähren könnte, ſo iſt ihr Weſen auch nicht erreicht. Bei Körpern iſt dieſer einige ewige Anblick die vollkommene Schönheit; und ſofern die Seele durch den Körper wirken ſoll, iſt's die hohe griechiſche Ruhe. Dieſe iſt zwiſchen der todten Unthätigkeit, und zwiſchen der aufgebrachten

[1] Litt. B. Th. 4. S. 285.

übertriebenen Wirkung mitten inne; die Einbildungskraft kann auf beide Seiten weiter hinſchweben, und hat alſo in dieſem Anblicke der Seele die längſte Unterhaltung. Todte Unthätigkeit ſchneidet den Faden der Gedanken mit einem Schnitte ab; die Figur iſt todt, wer will ſie erwecken? Das Uebertriebene im Ausdrucke kürzet wieder auf der andern Seite den Flug der Phantaſie; denn wer kann ſich über das Höchſte noch etwas höheres gedenken? Aber die Ruhe des griechiſchen Ausdrucks wieget unſere Seele nach beiden Seiten hin; und in ihrem Anblicke ſtellen wir uns zugleich das ſtille Meer vor, aus dem ſich dieſe ſanfte Welle der Bewegung und Leidenſchaft erhoben; zugleich auch: Wie wenn die Welle ſich mehr hübe? wie wenn aus dieſem hauchenden Zephyr ein reißender Sturm der Leidenſchaft würde? Wie würden ſich alsdann die Fluthen thürmen, und der Ausdruck aufſchwellen! — Welch weites Feld der Gedanken liegt alſo in dem Anblicke der ſanften Ruhe des griechiſchen Ausdrucks!

Ich glaube von zweien Problemen den Grund in dem Weſen der Kunſt gefunden zu haben. Warum iſt bei der bildenden Kunſt das höchſte Geſetz Schönheit? Weil ſie neben einander wirket, ihre Wirkung alſo in Einen Augenblick einſchließet, und ihr Werk für einen ewigen Anblick erſchaffet. Dieſer einzige Anblick liefere alſo das Höchſte, was ewig feſthält in ſeinen Armen — die Schönheit. — Körperliche Schönheit iſt indeſſen noch nicht befriedigend; durch unſer Auge blickt eine Seele, und durch die uns vorgeſtellte Schönheit blicke alſo auch eine Seele durch. In welchem Zuſtande dieſe? Ohne Zweifel in dem meinen Anblick ewig erhalten, der mir das längſte Anſchauen verſchaffen kann. Und welches iſt der? Kein Zuſtand der faulen Ruhe, der gibt mir nichts zu denken; kein Uebertriebenes im Ausdrucke, dieß ſchneidet meiner Einbildungskraft die Flügel; ſondern die ſich gleichſam ankündigende Bewegung, die aufgehende Morgenröthe, die uns zu beiden Seiten hinſchauen läßt, und alſo einzig und allein ewigen Anblick gewähret.

Auf dieſe Art generaliſiren ſich die Begriffe des Unterſchiedes von ſelbſt, und wir reden nicht mehr von Bildhauerei und Poeſie, ſondern von Künſten überhaupt, die Werke liefern, oder durch eine unterbrochene Energie wirken. Was von der Poeſie gilt, wird, in dieſem Betrachte, auch von Muſik und Tanz gelten; denn auch dieſe wirken nicht für Einen Anblick, ſondern für eine Folge von Augenblicken, deren Verbindung eben die Wirkung der Kunſt macht; ſie haben alſo durchaus andere Geſetze. Es heißt alſo auch nicht den römiſchen Dichter Laokoons erklärt, wenn ich anführe [1], daß ſein clamores horrendos ad sidera tollit kein ſchiefes ſchreiendes Maul, und keinen häßlichen Anblick vorweiſe; denn freilich arbeitete er nicht fürs Auge, und noch minder war dieſer Zug ſeines Gemäldes ewiger Anblick, im maleriſchen Verſtande. Aber wie? wenn ſeine ganze Schilderung, die ich als ein Gemälde für meine Seele betrachte, mir keinen andern innern Zuſtand des Laokoon zeigte, als der in dieſem Schreie liegt; bleibt alsdann nicht auch im Gemälde des Dichters dieſer Zug Hauptfigur? Wenn ich mich an den Virgilianiſchen Laokoon erinnere, erinnere ich mich nicht jedesmal an einen Schreienden? denn auf andere Art hat er bei ſeinem Schmerze ſeine Seele nicht gezeigt. Nun ändert ſich der Geſichtspunkt. Es muß aus dem Weſen der Poeſie, aus dem energiſchen Zwecke des Dichters erklärt werden, ob dieſer Zug von Laokoon, dieſe einzige Aeußerung ſeiner Empfindung, in meiner Einbildungskraft Hauptfigur, bleibender Eindruck werden ſollte. Nicht genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör ſey (wenn ich einen Zug für das Gehör verſtehe); es muß auch dem Dichter daran gelegen ſeyn ihn zum Hauptzug Laokoons in meiner Phantaſie zu machen. Iſt dieß nicht, ſo hat der Dichter, wenn ich gleich kein ſchönes Bild verlange, doch auf mich ſeinen ganzen Eindruck verfehlt. —

[1] Laokoon S. 30.

Es ist nicht mein Zweck dieß bei Virgil zu untersuchen. Ich habe Winckelmann gerechtfertigt, der (vielleicht nur gar historisch) sagen kann: „der Laokoon des Künstlers schreiet nicht wie der Laokoon des Virgils.“ Ich habe die Ursache die Lessing gibt vom Unterschiede beider Künste geprüft, und auf das Eine des Anblicks zurückgeführt, in dem sich die bildende und keine andere Kunst zeige. Ich wollte daß Lessing in seinem ganzen Werke diesen Unterschied des Aristoteles zwischen Werk und Energie zum Grunde gelegt hätte; denn alle seine Theilunterschiede, die er angibt, laufen doch endlich auf diesen Hauptunterschied hinaus.

10.

Wie kann der Dichter dem Künstler, und der Künstler dem Dichter nachahmen? Ich glaube daß der Unterschied den Lessing bei den Gattungen ihrer Nachahmung macht [1], schon in unserer Sprache liege, und also auch in der Auseinandersetzung alles gleich durch ein Wort deutlich mache. Einen nachahmen, heißt, wie ich glaube, den Gegenstand, das Werk des andern nachahmen; einem nachahmen aber, die Art und Weise von dem andern entlehnen, diesen oder einen ähnlichen Gegenstand zu behandeln.

Um in diesen Unterschied einzudringen, sucht Lessing [2] einen Gegner auf mit dem er streite, und dieß ist Spence. Spence war freilich ein rathender Kopf voll Allusionen und Aehnlichkeiten; ein Wort, ein Zug des Bildes war ihm genug Anspielung und Nachahmung zu finden, und ich gestehe gern daß sich sein Werk selten über ein Verzeichniß von Parallelstellen der Dichter (zwar leider nur der römischen Dichter), und der Künstler (und doch meistens griechischer Künstler) erhebe. Indessen spielt ihm Lessing einen bösen Streich, daß er im Texte nützliche Erläuterungen anführt, welche alten Schriftstellen aus der Vergleichung mit

[1] Laokoon S. 78. 79.

[2] Laokoon S. 80.

Kunſtwerken zuwüchſen, und in ſeinen Noten dieſe nützlichen Erläuterungen faſt ſämmtlich widerlegt. Sind alſo nützliche Erläuterungen bei Spence von dieſer Art, oder ſind dieß gar die einzigen, ſo danke ich für Spence.

Ich weiß aber nicht ob Leſſing in allem was er gegen dieſe Erläuterungen ſagt, ſo ungetheilt Recht habe. Juvenal redet von einem Soldatenhelme, wo unter andern Sinnbildern er auch

— nudam effigiem clypeo fulgentis et hastâ
Pendentisque Dei perituro oſtenderet hoſti.

und Addiſon glaubte die Stellung des Dei pendentis nicht beſſer als durch Werke erklären zu können, wo Mars zu der Rhea herunter ſchwebet, und alſo über ihr gleichſam hanget. Noch bin ich für die Addiſoniſche und Spenciſche Erläuterung nicht eingenommen; was hat aber Leſſing dagegen?[1] daß es ein Hyſteron proteron von Juvenal ſeyn würde, von der Wölfin und den jungen Knaben zu reden, und dann erſt von dem Abenteuer dem ſie ihr Daſeyn zu danken haben. „Bei einem Dichter, bei einem ſatiriſchen Dichter zumal, wie viel hat da wohl ein Hyſteron proteron auf ſich?“ Doch ſo mag ich nicht reden: das hieße nicht den Dichter erklären, ſondern unſere ihm angepaßte Erklärung retten. Erſt zeige man mir, wo das Hyſteron proteron ſtecke! „In den erſten rauhen Zeiten der Republik zerbrach der Soldat die koſtbarſten Becher, die Meiſterſtücke griechiſcher Künſtler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus, einen hangenden Mars auf ſeinen Helm zu ſetzen.“ Dieß iſt Juvenals Gedanke, und wo das Hyſteron proteron in ihm? Der römiſche Soldat iſt ein ſammelnder Name, ein nomen collectivum; und ſein Helm ſteht für alle römiſchen Helme; auf einen konnte dieß, auf einen das geſetzt werden; und ſo gut die Wölfin, und die beiden Kleinen am Felſen, als der hangende Mars, wäre an ſich ein Emblem des römiſchen

[1] S. 83.

Urſprunges, und des rauhen Soldaten, dem das aus ſolchem Urſprunge entſtandene Rom alles war. Alsdann hätte Juvenal ein paar Beiſpiele angeführt, die aus einer Geſchichte hergenommen, zu dem Emblem einer Sache neben einander ſtehen, ja aber unter ſich kein Ganzes ausmachen ſollen. Wie ſo aber zu dem Emblem einer Sache? „Man ſage," fragt Leſſing [1] „ob eine Schäferſtunde wohl ein ſchickliches Emblema auf dem Helme eines römiſchen Soldaten geweſen?" Warum nicht? Es war nicht mehr das Bild einer Schäferſtunde allein, ſondern das Bild des göttlichen Urſprunges der Römer, des Urſprunges auf welchen der Soldat ſtolz war als ein Römer. Es war nicht die Ueberraſchung der Rhea, ſondern die Stunde die dem Stifter Roms das Leben gab; alſo ſo unpaſſend nicht auf den Helm eines Römers, der ſeinen Mars auch in dieſer pendenten Stellung nicht verabſcheute, und auch in ihr ſo ungern nicht ſein Abkömmling ſeyn mochte, den ſie eben zum Römer machte. — —

Ich habe geſagt, die Bilder Juvenals haben einzeln auf den Helmen der Soldaten ſeyn können; warum aber müßte es ein Hyſteron proteron ſeyn, wenn ſie auch neben einander auf Einem Helme geweſen wären? nur in verſchiedene Gruppen getheilt, wovon der Dichter ein Paar anführt. Haben mehr Denkbilder des römiſchen Urſprungs darauf Raum gefunden, ſo ſchnitze ſie der Künſtler, mir und dem Sinne Juvenals nicht zuwider.

Aber ſchwebt auch Mars, fährt Leſſing fort [2], wirklich? und es iſt viel, wie weit ſein grübelndes Zweifeln geht. „Mag auch Spence recht geſehen, recht haben ſtechen laſſen, und — — die Münze auch gehabt haben?" Es iſt hart, muß ich Leſſingen nachſagen, es iſt hart, in einer ſolchen Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit

[1] Laokoon S. 83.
[2] Laokoon S. 54.

eines Mannes, in Zweifel zu ziehen; zumal es mehr bekannte Münzen von dieſer Art gibt.

Der Zweifel tritt weiter, und wird zur allgemeinen Verneinung.[1] „Ein ſchwebender Körper, ohne eine ſcheinbare Urſache, durch welche die Wirkung ſeiner Schwere verhindert wird, iſt eine Ungereimtheit, von der man in den alten Kunſtwerken kein Exempel findet.“ Nun! ſo weit hätte man es doch nicht führen dürfen! Mars, in dem gegenwärtigen Falle, iſt ja nichts minder als ein ſchwebender Körper, ein ohne ſcheinbare Urſache ſchwebender Körper, der ungereimt wäre, der das Auge beleidigte, der die Regeln der Bewegung, der Schwere, des körperlichen Gleichgewichts aufhübe — wo iſt dieß alles unſer Mars? Es iſt ein ſich herabſenkender Körper, der eben nach den Regeln der Bewegung und Schwere und des Gleichgewichts die Erde ſucht, oder mit Shakeſpears ſchönem Ausdrucke vom Mercur, der mit ſeinem Fuße den Hügel küſſet. Auf einem Kunſtwerke von ſo wenigem Umfange denkt ja niemand, daß dieſer herabſchwebende Mars vom Himmel gekommen, daß er ſich durch die Luft geſtürzt, daß er in ihr ohne Flügel und Leitband gehangen; wie es alſo ſey, daß er noch ſo glücklich herabkomme — hieran denkt niemand, denn er ſieht Mars nur ſo fern als er die Erde betritt. Es iſt das Niederſenken, wie von einem ſanften Sprunge, und dazu braucht man kein Gott zu ſeyn, oder ſich einen Gott von ganz andern Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts denken zu müſſen; die ſanfte Stellung kann jeder dem Mars nachthun, und der Künſtler ſie ohne Ungereimtheit wählen. — Der ganze Allgemeinſatz iſt alſo hier kaum an ſeiner Stelle, und in der Weite, die ihm Leſſing gibt, leidet er Einſchränkung. Es muß ein Körper ſehr augenſcheinlich nicht ſchweben, ſondern hangen, und zwar in der allweiten Luft hangen, wenn ſein Anblick die Wahrſcheinlichkeit der Augen beleidigen ſoll; und wie ſelten iſt dieß

[1] Laokoon S. 85.

auf einer Münze, auf einem geſchnittenen Steine, und auch wohl noch ſelten, in Gemälden, und der Wahrſcheinlichkeit der Augen wird da immer ohne Lehrſätze der Bewegung abgeholfen. Was ſollen doch, wenn man ſo genau rechnen wollte, die kleinen Flügelchen an den Füßen Mercurs, bei dem gewaltigen Schwunge, in welchem er ſich, z. E. in einem Farneſiſchen Gemälde von Caracci zeigt, machen ſie denn den Abſchwung wahrſcheinlicher als ein Mars der auf die Erde hinſchwebet? Was ſollen alsdann die Homeriſchen Götterpferde, die zwiſchen der Erde und dem ſternbeſäeten Himmel mit einem Sprunge ſo viel beſchreiten, als der Hirt abſieht, der vom Gipfel des höchſten Gebirges in den ſchwarzen Ocean ausſchauet? Was ſollen dieſe, wenn man ihnen auch ein Paar Flügelchen gäbe, die ihnen überdem Homer nicht gibt, wenn man nach der Mechanik beſtimmen wollte? Nun aber laſſet Apollo, Diana, Luna, Juno, Minerva, und wer von den Himmliſchen mehr Geſellſchaft machen wolle, in ihrem Luftwagen ſich fortſchwingen; zeiget ſie uns der Künſtler nur in einer Stellung nahe an, oder über der Erde im Abſenken, ſo vergeſſen wir gern das Ungeheure der Luft, die wir überdem hier nicht in ihrem Umfange ſehen können. Wir brauchen kein Leitband, das die ſich abſenkende Figur an ein Geſtirn hefte, wir brauchen kein Fahrzeug der Kallogallier, welches bei Swifts Reiſe in den Mond auf der erſten Wolke übernachtete. — —

Noch minder thut mir die verbeſſerte Lesart Leſſings zu dieſer Stelle Genüge: — — ſie iſt geſuchter und metaphyſiſcher [1] als alle vorigen Lesarten; und kurz! ſollte in Spence nicht mehr Vorrath zu Erläuterung der Alten ſeyn, inſonderheit wenn ein beſſerer Kopf die Spenciſchen Compilationen von Parallelſtellen nutzte? Aber entfernt bleibe ihm die Grille daß die Dichter bei jeder kleinen Aehnlichkeit ein Kunſtwerk copirt haben müſſen. Leſſing widerlegt ſie in

[1] Laokoon S. 87.

einigen Beiſpielen,[1] und bei manchen hätte auch aus dem innern Baue der dichteriſchen Schilderungen erwieſen werden können daß ſie aus der Phantaſie des Dichters, und nicht von der Arbeit des Künſtlers gefloſſen, weil ſie ſich ſonſt dem Dichter anders hätten vorſtellen müſſen.

11.

Es können kritiſche Betrachtungen nicht leicht nutzbarer ſeyn als wenn Leſſing gegen Spence über den Unterſchied disputirt,[2] in welchem dem Künſtler und Dichter Götter, geiſtige und moraliſche Weſen, erſcheinen; hiegegen wird in und außerhalb der Mauern von Troja, ich meine in Poeſie und bildender Kunſt, geſündigt.

Götter und geiſtige Weſen. „Dem Künſtler ſind ſie nichts als perſonificirte Abſtracta, die beſtändig die ähnliche Charakteriſirung behalten müſſen, wenn ſie erkenntlich ſeyn ſollen; dem Dichter ſind ſie handelnde Weſen."[3] Ich weiß nicht ob dieſer Unterſchied ſo feſt, und beiden Künſten ſo weſentlich wäre, als er hier angegeben wird, und mich dünkt daß ein: Ich weiß nicht von dieſer Art, das nichts geringeres als den Gebrauch der ganzen Mythologie in allen ſchönen Künſten und Wiſſenſchaften betrifft, wohl eine kleine Aufmerkſamkeit verdiene.

Alſo ſind die Götter und geiſtigen Weſen dem Künſtler nichts als perſonificirte Abſtracta? Freilich ſo lange eine einzelne Figur nichts als ein kenntliches Bild eines himmliſchen Weſens ſeyn ſoll, ſo ſind die dasſelbe charakteriſirenden Kennzeichen das Augenmerk. Nun aber trete dieſe Figur, z. E. bei einem Gemälde, in Handlung, geſetzt die Handlung flöſſe auch nicht aus ihrem Charakter: ſo bald tritt die hiſtoriſche Mythologie in die Stelle der emblematiſchen; und die Geſtalt iſt nicht mehr durch das was ſie iſt, ſondern was

1 S. 90. 91.
2 S. 113—118.
3 Laokoon S. 99. 100.

sie thut, kenntlich. Leſſing gibt dieß zu,[1] nur meint er, die Handlungen müſſen nicht ihrem Charakter widerſprechen; und aus dem Beiſpiele das er gibt, ſehe ich daß er in Unterſuchung dieſes Widerſpruchs ſehr fein iſt. Eine Venus, meint er, die ihrem Sohne die Waffen gibt, könne freilich gebildet werden; denn hier bliebe ſie noch eine Göttin der Liebe; ihr könne noch alle Anmuth und Schönheit gegeben werden, die ihr als Göttin der Liebe zukomme; ſie werde vielmehr als ſolche durch dieſe Handlung noch kennbarer; aber eine zürnende, eine verachtende Venus ganz und gar nicht. — Ich bin in der Ausdehnung dieſes Unterſchiedes nicht Leſſings Meinung.

Götter und geiſtige Weſen ſind dem Künſtler freilich perſonificirte Abſtracta und Charakterfiguren, ſolange er ſie allein, bloß in einem ihnen gemäßen Anſtande, oder höchſtens in einer intranſitiven Handlung bilden ſoll, aber alsdann ſind ſie es nur aus Noth, aus Muß, um kenntlich zu ſeyn. Venus, Juno, Minerva haben dieſe und keine andere Bildung der Schönheit, nicht als wenn dieſe immer ein innerer Charakterzug ihres abſtracten Weſens wäre; genug daß ſie ein von Dichtern einmal beliebtes und feſtgeſetztes äußeres Kennzeichen dieſer Gottheit iſt. Ich verſtehe mich nicht genug auf den abſtracten Begriff der Liebe, daß ich wiſſen könnte ob jede Kleinigkeit bei der Bildung der Venus, und keiner andern göttlichen Schönheit, da ſey, weil ſie nothwendig das Abſtractum der Liebe charakteriſire? ob z. E. das ὑγρὸν ihrer Augen, und das Lächeln ihrer Wangen, und das Grübchen ihres Kinnes zu dieſem Begriffe ſo unentbehrlich ſey, als auf der andern Seite die majeſtätiſche Bruſt der Juno, und die ſchlanke Taille der Diana, und die unſchuldige Miene der Hebe, zu dieſem Begriffe eben hinderlich ſeyn müßte. Ich habe nie die Mythologie als ein ſolch Regiſter allgemeiner Begriffe ſtudirt, und bin allemal in die Enge gerathen wenn ich geſehen wie andere ſie am liebſten auf ſolche Art angeſehen.

[1] S. 100. 101.

So viel ist einmal gewiß daß Dichter, und keine andern, die Mythologie erfunden und bestimmt haben, und da wette ich, fürwahr nicht als eine Galerie abstracter Ideen, die sie etwa in Figuren zeigten. Wo bleibe ich mit den allerdichterischsten Geschichten Homers, wenn ich mir seine Götter, nach Damms Lehrart, nur als handelnde Abstracta betrachten wollte? Es sind himmlische *Individuen*, die freilich durch ihre Handlungen sich einen Charakter festsetzen, aber nicht da sind um diese und jene Idee in Figur zu zeigen: ein ausnehmender Unterschied. Venus kann immer die Göttin der Liebe seyn; nicht aber alles was sie bei Homer thut, geschieht deßwegen um die Idee der Liebe in Figur zu repräsentiren. Vulcan mag seyn was er will, wenn er den Göttern ihren Nektarbecher umreicht, ist er nichts als — ihr Mundschenke.

Ich schließe also: daß Götter und geistige Wesen „bei dem Dichter nicht bloß handelnde Wesen sind, die *über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affecten haben*, welche *nach Gelegenheit der Umstände* vor jenen vorstechen können, wie Lessing sagt;“ [1] sondern daß *diese andern Eigenschaften* und *Affecten*, kurz! eine gewisse eigene Individualität ihr wahres Wesen, und der *allgemeine Charakter* der etwa aus dieser Individualität abgezogen, nur ein späterer, unvollkommener Begriff sey, der immer *untergeordnet* bleiben mußte, ja bei Dichtern oft in gar keinen Betracht komme.

Nun schließe ich weiter. Wenn also in der Mythologie und Geisterlehre der ältesten Dichter der individuelle oder historisch handelnde Theil vor dem charakteristisch handelnden das Uebergewicht behält, und eben diese Dichter doch die ursprünglichen Stifter und Väter dieser Mythologie und Geisterlehre gewesen, so sey die bildende Kunst, sofern sie mythologisch ist, bloß ihre Dienerin. Sie entlehnt

[1] Laokoon S. 99.

ihre Geſchöpfe und Vorſtellungen, ſofern ſie ſie brauchen und ausdrücken kann.

Bei jeder einzelnen Figur alſo, und mithin meiſtens bei den Werken der Bildhauer, die einzelne Geſtalten bilden, fordert es das Mangelhafte, die Gränze, nicht aber das Weſen der Kunſt, die Perſonen mehr charakteriſtiſch als individuell auszudrücken; denn ſonſt verirren ſie ſich in die Menge hiſtoriſcher Perſonen, und laufen Gefahr unkenntlich zu werden.

Sobald es aber dem Künſtler die Gränzen ſeiner Kunſt verſtatten dem Dichter zu folgen, ſogleich nimmt der Dichter, dem eigentlich die Mythologie gehört, ſein Recht wieder, und die Anordnung des Kunſtwerks wird, dem Urſprunge mythologiſcher Ideen gemäß, dichteriſch. Bloß um das Unkenntliche zu vermeiden, ſchränkte er ſich auf die abſtracte Idee ein; Noth und Dürftigkeit war ſein Geſetz; iſt aber dieß Geſetz — dieſe Furcht gehoben; kann er auf andere Art hoffen kenntlich zu werden, als durch die einförmige Charaktervorſtellung; verbeut das Weſen ſeiner Kunſt dieſe andere Art der Kenntlichkeit nicht; erreicht er durch dieſelbe gar einen Zweck den er durch die abſtracte Idee nicht erlangen konnte — ſo hat er mit dem Dichter einerlei Rechte. Die ganze Mythologie iſt eigentlich ein Land dichteriſcher Ideen, und auch wenn ſie der Künſtler bildet, wird er Dichter.

Und bei dieſem ganzen Privilegium des Künſtlers, worauf kommt ſein unumſchränkter Gebrauch an? Auf das Wort: Handlung. Kann der Künſtler, z. E. der Maler, ſeinem Werke Handlung geben; kann er mehrere Perſonen gruppiren, die gemeinſchaftlich eine poetiſche oder hiſtoriſche Situation kenntlich und ſchön vorſtellen können, o ſo vergeſſe er ſicher die innere und äußere Charakteriſtik ſeiner Götter, die ihm ſonſt einzeln nothwendig waren. Immerhin laſſe er auch ſeine Handlung dem abſtracten Charakter ſichtlich widerſprechen; immerhin male er uns auch eine auf ihren Cupido zürnende

Venus; denn wenn ſie auch in dieſem Augenblick nicht die Liebe ſelbſt bliebe, ſo bleibt ſie doch, was ſie urſprünglich iſt, die Göttin der Liebe, die Mutter des Cupido. Kann er Venus und den getödteten Adonis in maleriſche Handlung bringen, ſo rufen wir der Venus mit dem Dichter zu: „was ſchläfſt du, Cytherea, auf purpurnen Decken! Stehe auf, Unglückſelige, zeuch Trauerkleider an, und ſchlage an deine Bruſt, und klage der ganzen Welt: er iſt nicht mehr, der ſchöne Adonis!“ Und immerhin wollen wir auch Adonis ſehen wie ihn der Dichter ſieht: „Er liegt, der ſchöne Adonis liegt ausgeſtreckt auf dem Gebirge. Ein mörderiſcher Zahn hat ſeine zarte Hüfte verletzt. Noch einen letzten Seufzer athmet er; ſchwarzes Blut rinnt über den Leib, der blendender iſt als Schnee. Das Licht ſeiner Augen verliſcht; die Lippen erblaſſen: Adonis ſtirbt.“ Stirbt Adonis etwa als die Idee ehelicher Liebe und Glückſeligkeit und Schönheit? Trauret Venus, um die Idee der Liebe in Maske zu zeigen? Wird die letztere jedem geſunden mythologiſchen Auge deßwegen hier kenntlich werden weil ſie das Abſtractum der Liebe macht? Nein, das Sujet des Gemäldes iſt dichteriſch, iſt hiſtoriſch; ſind es auch die Figuren des Künſtlers? Jedesmal daß er ſie dazu machen kann: wohl! ſo vergeſſe ich die abſtracte Idee die er in einer einzigen Figur nur aus Noth vorſtellen mußte. Cupido, der die Pſyche plagt, und Jupiter, der den Ganymed entführt, Diane, die den Endymion beſucht, und Venus, die ihre geritzte Haut beweint — ich verſpreche dem Künſtler, in dieſem Augenblicke keine perſonificirten Abſtracta zu ſuchen, im Jupiter keinen Präſidenten der Götter, in Dianens Geſichte keine jungfräuliche Keuſchheit; in Venus kein ſchmachtendes Liebäugeln, und in Cupido keinen ſpielenden Verführer. Alle dieſe Weſen gehören dem Dichter, und der Künſtler läßt ſie ihm, wo er ſie ihm laſſen kann.

Ich weiß nicht wie enge dem Künſtler der mythiſche Cyklus werden müßte, wenn Leſſing ihm alle hiſtoriſchen und dichteriſchen

Situationen untersagte ihm nur zuließe in ihm personificirte Abstracta zu suchen, und jeden kleinen Widerspruch, der in der Handlung gegen die abstracte Idee des Charakters (ein Idol der neueren Mythologisten) vorkäme, verböte. Lebe alsdann wohl, handlungsvolle Kunst! du bist in der Mythologie eine Galerie einförmiger Ideen, abstracter Charakter!

„Wenn der Dichter Abstracta personificiret, so sind sie durch den Namen, und durch das was er sie thun läßt, genugsam charakterisirt. Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personificirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder hat bei dem Künstler die Noth erfunden; wozu aber den Künstler die Noth treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth nichts weiß? Es sey ihm also Regel die Bedürfnisse der Malerei nicht zu seinem Reichthum zu machen, und seine Wesen mit Sinnbildern der Kunst auszustaffiren. Er lasse sein Wesen handeln, und bediene sich auch poetischer Attribute" — u. s. w. Wie gern, wie unermüdet hört man Lessingen sprechen,[1] wenn er — doch ich will nicht loben. Sollte alles dieß nicht auch auf den vorbetrachteten Fall der Kunstcomposition gelten? Der Maler findet im Lande des Dichters personificirte Abstracte, die auch in seinem Gemälde durch das was er sie thun läßt genugsam charakterisirt sind. Dem Künstler Einer Figur fehlt dieß Mittel; er muß also seinen personificirten Abstractis Sinnbilder geben durch welche sie kenntlich werden; aber diese Sinnbilder erfand bei ihm die Noth. Wozu also den Künstler ohne Handlung die Noth trieb, warum sollte sich das der Künstler mit Handlung aufdringen lassen, wenn er von dieser Noth nichts weiß? Es sey ihm also Regel, auch das was seiner Kunst Bedürfniß ist, im andern Fall, nicht zu seinem Reichthume zu machen, seine Wesen nicht mit Sinnbildern zu überhäufen, sie, wo sie als höhere Individuen in

[1] Laokoon S. 115. 116.

99884

Handlung erſcheinen, nicht zu Puppen auszuſtaffiren, und am mindeſten es gar zum Hauptſatze ſeiner Kunſt zu machen: „mir ſind die Perſonen der Mythologie nichts als perſonificirte Abſtracta, die beſtändig die ähnliche Charakteriſirung beibehalten müſſen, wenn ſie erkenntlich ſeyn ſollen.“ Bei dieſem Grundſatz, was wird aus der Kunſt, wenn ſie Compoſitionen liefern ſoll? Eine Maskerade ſymboliſcher und allegoriſcher Puppen.

12.

Von Seiten der Dichtkunſt kann es keine nöthigere Lehre geben als die:[1] der Dichter mache ſich die Bedürfniſſe der Malerei nicht zu ſeinem Reichthume; er ſtaffire die Weſen ſeiner Einbildungskraft nicht maleriſch aus, laſſe ſie handeln, und auch die Attribute womit er ſie bezeichnet müſſen handelnd, poetiſch, nicht maleriſch ſeyn. So dichten die alten Dichter: die neuern malen.

Unter den Römern in ihrer beſten poetiſchen Zeit iſt vor allen Horaz ein Liebhaber von moraliſchen Weſen, von perſonificirten Abſtractis; dieſe Perſonendichtung iſt mit ein Hauptſtrich ſeines Genie's, und hat ſeine Oden ſehr verſchönert. Da eine ſolche moraliſche Perſon bei ihm gemeiniglich ſchnell, mit wenigen, aber lebendigen Attributen, und recht in die Handlung der Ode auf einmal hineintritt, ſo lieben wir den angenehmen Sylphen, die ſchöne Sylphide, die uns ſo gelegen vorüberrauſchet. Wie ſüß iſt ſein Bild der lächelnden Venus, die der Scherz und die Amors umflattern:

— Erycina ridens
quam Jocus circumvolat et Cupido —

Welch ein Bild! wenn Furcht und Sorge ihren Herrn auch zu Schiffe verfolgen, auch hinter ihm zu Pferde ſitzen, auch des Nachts um die Dächer der Reichen flattern; wenn der Tod mit ſeinem Fuß an die Hütten der Armen, und an die Paläſte der Mächtigen mit gleichen Schlägen anpocht u. ſ. w.

[1] Laokoon S. 116.

Ich komme jetzt auf die Ode Horazens, die an ſolchen Perſonen-Dichtungen die reichſte iſt, und wo die perſonificirten Abſtracta den Auslegern manche ſaure Viertelſtunde gemacht haben. Das Glück ſelbſt, die Nothwendigkeit, die Hoffnung, die Treue u. ſ. w. ſind als moraliſche Weſen in dieſe Ode zuſammengruppirt, und das Ganze des Geſanges ſelbſt iſt einem perſonificirten Abſtracto gewidmet. — Man' erräth' es daß ich von der Ode an das Glück[1] rede. Baxter ſucht hier, wie gewöhnlich, in ihr ſeine lieben Dilogien,[2] und Geßner[3] geht vielleicht auf der andern Seite zu weit, daß er ſie für eine Abhandlung über den Artikel Glück erklärt; doch wir wollen ohne vorgefaßte Meinung leſen.

Gleich zu Anfange ruft Horaz nicht eigentlich das Glück, als ein Abſtractum, an, um, nach Geßners Meinung, einen locum darüber durchzuhandeln; ſondern die Göttin des Glücks, und zwar zunächſt die ſo zu Antium verehret wurde. Die ganze Ode tritt alſo gleich aus dem Lichte eines allgemeinen Begriffes weg, und wird ein römiſches, ein Familienſtück der Stadt Anzo: ein Altarſtück in dem Tempel dieſer Stadtgöttin. Ein Einwohner von Anzo ſollte aufleben, um uns dieſe Ode aus ſeiner Vaterſtadt zu erklären, und wie würde der uns mit manchem ehrlichen locus communis auslachen, den wir dem Glücke überhaupt aus dieſer Ode andichten, weil wir die Göttin nicht kennen der die Ode, als ein Individualſtück, gewidmet iſt.

Welches ſind nun die Attribute dieſer Göttin? „Sie kann erniedrigen und erhöhen!“ So geſagt, wäre dieß Attribut freilich nichts als locus communis; allein wie es Horaz ſagt, wird es römiſch. Dieß Glück in Antium iſt eine Römergöttin; ſie beſchäftigt ſich mit den Revolutionen des Staats, die Horaz vielleicht eben damals vor

[1] Lib. I. Od. 35.

[2] Horat. ed. Baxt. p. 49.

[3] Eclog. Horat. edit. Gessner. p. 71.

ſich ſah; ſie gibt und ſtürzet Triumphe. So wenig der afrikaniſche Jupiter eben der römiſche Jupiter, und die Madonna in Loretto völlig die Madonna in Parma iſt, ſo iſt nicht ſo ganz dieſe Fortuna jedwede andere; ſie iſt Antium eigen, und römiſch geſinnet.

„Dir fleht der Landmann, und der Schiffer des karpathiſchen Meeres.“ Ich weiß nicht warum Baxter hierüber bis in den Mond reiſet, und da sortem fortunae ſucht; auch iſt mir die Geßner'ſche Erklärung: daß die Stürme des Meers aus unbekannten Urſachen kommen, nicht vorausgeſehen werden können, alſo dem Glücke zuzuſchreiben ſind u. ſ. w., zu allgemein; und endlich die Klotziſche Erläuterung,[1] daß das Glück auf Münzen mit Kornähren, mit Schiffankern, und wer weiß womit mehr, gebildet werde, iſt für mich und für Horaz noch gelehrter. Vermuthlich hat Horaz, der Einfältige, an nichts gedacht als daß Antium die Wohnung der Fortuna, Landeinwohner habe, und nahe an der See liege; der Tempel des Glücks alſo von beiderlei Art Leuten Beſuch erhalte.

„Dich fürchtet der rauhe Dacier und die flüchtigen Scythen; Städte und Völker; und das wilde Latium; die Mütter der barbariſchen Könige und die bepurpurten Tyrannen.“ Allein genommen, wäre nichts leichter zu erklären als dieſe Strophe; ſie ſchilderte nämlich die Göttin des Glücks römiſch geſinnet; vor ihr müſſen die Feinde, die Rebellen, die Tyrannen Roms zittern; aber nun der Zuſatz:

Injurioso ne pede proruas
stantem columnam; neu populus frequens
ad arma cessantes, ad arma,
concitet, imperiumque frangat.

So ſind über nichts ſo leicht artigere Dinge geſagt worden, als über dieſe ſtehende Säule; Baxtern[2] dünkte ſie ſehr emphatiſch

[1] Vindic. Horat. p. 152.
[2] Baxt. Horat. p. 50.

Auguſt zu ſeyn, ohne zu bedenken ob auch die Feinde, die rebelliſchen Vaſallen Roms, vor dem Sturze Auguſts ſo bange ſeyn würden. Geßner verſtand, dem locus communis: de Fortuna, den er in dieſer Ode fand, gemäß, „jeden Menſchen, auf den ſich andere, wie auf eine Säule ſtützen," ohne zu ſagen wie ſich dieſer Allgemeinſatz zwiſchen Dacier und Scythen, Barbaren und Tyrannen ſchicke. Ich finde in dieſer ſtehenden Säule — nichts als eine ſtehende Säule; eine Säule die, vielleicht in Anzo, mit dem Namen Roms bezeichnet, vor der Fortuna ſtand, wie ja ſonſt dem Glücke, der Ruhe, der Sicherheit, ſolche Säulen pflegen hingeſtellt zu werden.[1] Nun fiel Horazen das Bild ihres Unwillens ein; wie? wenn ſie ihren Fuß ausſtreckte und die Säule ſtürzte? So wäre dieſer Sturz ein Sinnbild, dem Poeten ein Loſungszeichen von dem Sturze Roms. In Haufen würde das Volk zu Waffen eilen: zu Waffen auch die noch Säumenden rufen, und das Reich, dieſe ungeheure Weltſäule, zerbrechen. Die ganze Ode läßt muthmaßen daß manche zur Zeit Horaz ſich regende Welle ihm dieſen Sturm prophezeiet, oder mit ſeinem Bilde, daß Fortuna ſchon damals ihren großen Zeh zu regen ſchien, um an die Säule zu treffen. — Wie aber fürchten ſich davor Dacier und Scythen, Barbaren und Tyrannen — keine Römer, keine Patrioten? Horaz ſagt nicht: daß jene ſich davor, vor dieſem Umſturze, fürchten; ſondern daß ſie die Göttin des Glücks fürchten und ſcheuen; ſie, die über Rom wache, und die Säule desſelben vor ſich habe; die aber auch mit einem Fußſtoße dasſelbe ſtürzen könne; dieſe Allmächtige fürchten und ſcheuen Scythen und Barbaren (denn was könnten ihr dieſe für ein anderes Opfer bringen als Furcht), und warten auf den Augenblick ihres Entſchluſſes, der damals ſich zu nähern ſchien.

Bisher iſt die Ode ein römiſches National- und ein Antiatiſches Familienſtück geweſen; ſie fängt an ſymboliſcher zu werden:

[1] Addison's Dialog. upon the Usefullness of ancient Medals, p. 47.

— te semper anteit serva (saeva) Necessitas,
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahena; nec severus
Uncus abest, liquidumque plumbum.

Seitdem es Kunſtrichter von Geſchmacke gibt, iſt mehr als einer mit dieſem Bilde Horaz nicht zufrieden geweſen. Sanadon zuerſt unterſtand ſich zu ſagen daß dieß Gemälde, in ſeinem Detail genommen, ſchöner auf der Leinwand als in einer heroiſchen Ode wäre. Ich weiß nicht ob Sanadons Gefühl hierin nicht fein und richtig bleibe, ob ich gleich den Spott über ihn geleſen: [1] quod haec imago non placuit bono *Sanadonio*, sui ingenii homo est, delicatus mehercle! et venustulus. Ich weiß nicht ob dieſer sui ingenii homo, delicatus mehercle et venustulus mit der mächtigen Widerlegung zufrieden ſeyn könnte: neque enim intellexisse videtur, quam divina sint: *ahena manus*, *severus uncus*. Ich, der nicht fein genug iſt das Göttliche in einer ahena manus, in einem severus uncus zu erblicken, fühle mit Sanadon gleich, und glaube daß jeder der die Ode in einem Strome fortlieſet, bei dieſem Bild es fühlen werde daß er feſtgehalten wird, daß er vor einer bemalten Leinwand ſtehen bleibe; und das will niemand in der Ode.

Mögen alſo alle dieſe Werkzeuge ein attirail patibulaire, oder Befeſtigungswerke, oder Symbole der höchſten Macht Fortunens ſeyn; die eherne Hand und der severus uncus mögen Klotzen ſo göttlich ſcheinen als ſie wollen; die Stelle bleibt eine der froſtigſten im Horaz.

Ob aber deßwegen, weil „dieſe Attribute für das Auge und nicht für das Gehör gemacht ſind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten ſollten, wenn man ſie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anſtrengung erfordern, und einer geringern

[1] Klotz. Vind. Horat. p. 154.

Klarheit fähig ſind?“ [1] Leſſing thut mir mit dieſem Grunde, wenigſtens ſo wie er ihn ausdrückt, ſo wenig ein Genüge als Sanadon oder Klotz; denn wäre ein Begriff, den man urſprünglich durch das Auge erhält, deßwegen nicht für das Gehör weil ſich mit dem Ohre nicht ſehen läßt, ſo verlöre die Poeſie ihren ganzen Antheil an ſinnlichen Gegenſtänden des Auges; und was bliebe ihr da übrig? Nicht alſo weil die Attribute, Nägel, Klammern, Blei, ſich ſehen und nicht hören laſſen, nicht deßwegen machen ſie die Stelle froſtig. Denn wer wird, wenn er uncus, plumbum, clavos höret, nicht auch ſogleich in ſeiner Einbildungskraft uncum, plumbum, clavos ſehen? Wem wird Anſtrengung nöthig ſeyn ſich dieſe Dinge, wenn er ſie durch das Gehör empfängt, ſo klar zu denken als ob er ſie ſähe? Wegen der Attribute ſelbſt alſo kann wohl die Stelle Horaz nicht froſtig werden; aber wohl wegen der Compoſition dieſer Attribute zu einem Bilde. Die Necessitas geht vor der Fortuna voraus — wohl! und wir erwarten, wozu ſie gehen, was ſie ausrichten wolle? Sie trägt Keule und Nagel — wohl! wozu trägt ſie ſie? — Es fehlt ihr auch nicht Klammer und fließend Blei — hier wird der poetiſche Leſer ungeduldig — was brauche ich alles das zu wiſſen, was ihr fehlt oder nicht fehlt? was ſie hat oder nicht hat? ich höre ja nicht was ſie damit will, oder ſoll; ich ſtehe vor einem todten Gemälde. Was ſie damit ſoll? antwortet Klotz: [2] „ſie ſoll damit die Macht des Glücks anzeigen, die Göttin anzeigen der nichts widerſtehet, der alles weichen muß, die Göttin von unwandelbarem Willen. Wie ſchön alles paſſet! Das Gemälde muß allen gefallen die poetiſchen Geiſt haben.“ Hätte er geſagt, die maleriſchen Geiſt haben, ſo wär's recht! — Aber die poetiſchen Geiſt haben? ich wüßte nicht was in der Wirkung des Gemäldes poetiſches wäre. Der Dichter hat einen

[1] Laokoon 118.

[2] Vindic. Horat. p. 154. 155.

andern Pinſel, um die Göttin zu charakteriſiren der nichts widerſteht, der alles weichen muß, die von unwandelbarem Willen iſt, als daß er ihr ein Stück Blei und Eiſen in die Hand gebe, und ſie damit traben laſſe; die mindeſte Handlung, ja das bloße Wort: „ſie iſt die Göttin der nichts widerſteht, der alles weichen muß," iſt beſſer als eine mit Mordgewehr wandelnde Figur. Kurz, nicht die Beſchaffenheit der Attribute ſelbſt daß ſie fürs Auge ſind, auch nicht eben die Gehäuftheit der Attribute, iſt der Fehler des Bildes, ſondern die Compoſition derſelben zu einem bloßen Symbole; zu einem Symbole das nichts thut, das mit ſeinem proſaiſchen nec abest, bloß daſteht, damit ihm nichts an dem Umgehänge fehle, damit es als ein völliges Symbol in einem Gemälde parabire — dieß beleidigt den Leſer, inſonderheit in einer Horaziſchen Ode. Er ruft ihr gleichſam zu, an der Handlung der Ode mit theilzunehmen, oder ſich wegzumachen, auf eine Leinwand, an eine Wand, in ein Gemälde der Fortuna!

Und wie kam Horaz zu der todten Figur? Wahrſcheinlich, daß er ſie von einem ſolchen Gemälde copirte, daß er ſie mit den Zügen copirte mit denen ſie vielleicht im Tempel zu Antium anzutreffen war. Was alſo in einer Ode Horaz auf den locus communis des Glücks ein befremdender Fehler ſeyn würde, das findet in einer Ode auf die Fortuna von Anzo wenigſtens eine entſchuldigende Deutung. Es verewigte ein Gemälde, ein ſchönes ſymboliſches Gemälde, das ein Schatz des Tempels ſeyn konnte in welchen dieſe Ode, als ein Schatz, auch hingehörte. Man kritiſire Horazen nicht als Dichter, ſondern hier als Dichter für Anzo.

Ich glaube hiemit auch den folgenden moraliſchen Weſen Licht und Deutung gegeben zu haben, die man ſo ſehr verkannt hat:

Te Spes et albo rara Fides colit
Velata panno —

Spence hat unrecht daß er in dieſer Stelle eine dünngekleidete Figur findet, [1] allein er hat recht daß es eine maleriſche Figur ſey, wie aus dem Zuſatze weiß gekleidet erhellet, und die Urſache weiß gekleidet darf ich nicht erſt, mit dem Scholiaſten, in der alten Gewohnheit ſuchen daß die Prieſter der Treue ihr Opfer mit weißverhülltem Haupte brachten; ich habe ſie näher: welche Kleidung käme in einem Gemälde der Treue zu als die Kleidung der Unſchuld? Iſt aber die Figur aus einem Gemälde, wie unnütz zerbricht ſich Bentley den Kopf darüber daß Hoffnung und Treue dem Glücke als Begleiterinnen beigegeben werden? Wenn dieß Gemälde des Glücks in Anzo war, wie reich und ſchön wäre die Vorſtellung desſelben!

Nun fängt Horaz an über dieſe reiche Deutung zu allegoriſiren: Hoffnung und Treue ſind dem Glücke zu Begleiterinnen gegeben — zu Begleiterinnen? „ſo werden ſie dasſelbe auch immer begleiten! auch wenn es ſein Kleid ändern, auch wenn es die Paläſte der Großen feindlich verlaſſen ſollte. Das iſt nur der treuloſe Pöbel, das iſt nur eine meineidige Hure, die alsdann zurücktritt; nur hinterliſtige Freunde zerſtieben, wenn die Weinbecher leer ſind; ſo ſind nicht Hoffnung und Treue.“ Ich ſehe hier ſo wenig Widerſpruch [2] als bei einer erbaulichen allegoriſchen Deutung, und zwar einer Figur die ihrem Namen nach doppelſinnig iſt, nur immer ſeyn kann.

Und mit dieſer Deutung eben bahnet ſich Horaz den Weg, ſeinen Auguſt, und den damaligen Zuſtand des römiſchen Reichs der Glücksgöttin zu empfehlen — eine Materie die ſeine Ode ſchließt. Ich finde alſo nichts minder als ein Abſtractum, das Glück, in ihr abgehandelt; wie man etwa, wenn man ſich die Ueberſchrift aus einem Wörterbuch erklärt, meinen könnte; es iſt die Glücksgöttin in

[1] Dialog. X.

[2] Den größten hat Bentley gefunden. S. ſeinen Horaz über dieſe Ode.

Anzo, eine römischgesinnte Glücksgöttin, die auch nach den damaligen Umständen sich Roms annehmen soll. Aus Antium also, aus Rom und aus der damaligen Zeit müssen auch die personificirten Ideen dieser Ode Licht nehmen, oder man schielet. Auch Klotz scheint mit seinen Erläuterungen aus Steinen und Münzen[1] wohl nicht den Endzweck gehabt zu haben sich selbst von dem poetischen Baue dieser Horazischen Ode Rechenschaft zu geben, wiewohl doch bei ihr vorzüglich anginge. Wenn überhaupt der Gebrauch personificirter Geschöpfe aus einem lyrischen Dichter erklärt werden sollte, so ist der erste dazu Horaz, er, der diese schönen Gespenster ungemein liebt, und in Einführung derselben sehr charakteristisch ist; ein Kenner Horaz zeige uns diese Seite!

Aber auch der epische Dichter hat personificirte Ideen nöthig, die man gemeiniglich Maschinen zu nennen gewohnt ist — wie soll er sie erschaffen? Als symbolische Wesen des Künstlers, als Allegorien, oder als handelnde Subjecte? Wenn ein Dichter es nöthig hat sich vom Künstler zu unterscheiden, so ist's der Dichter der Epopöe, insonderheit in seinen Maschinen — ich wollte daß Lessing darauf gekommen wäre!

Ich weiß daß manche sich Leidenschaften, Tugenden und Laster und ein ganzes Heer moralischer Personen zu Maschinen personificirt haben; allein ich weiß auch wie frostig, wie überflüssig diese Maschinen oft ganze Gedichte herunter erschienen sind, bloß weil sie als personificirte Abstracta erschienen, weil ihnen Individualität fehlte. Ein wirkliches Abstractum in Person zu malen, ihm äußere Gestalt zu geben um es dichterisch bekannt zu machen, geht ohne Symbole nicht an; denn im Innern, im Wesen eines abstracten Begriffes liegen nicht Farben und Gestalten. Der Dichter läuft also Gefahr, daß wenn er uns eine lange Seite herab die Unschuld, den Neid, die Naturlehre u. s. w. symbolisch gemalt hat, wir

[1] Vindic. Horat.

hinterher fragen: wie ſah das Ding aus? Alle einzelnen charakteriſirenden Züge ſind vergeſſen; wie kann ich ſie zuſammen nehmen, daß ein ganzes Bild vor mir ſtehe? Er hat die Arbeit der Danaiden gehabt, immer neue Züge zu ſchöpfen, die aber augenblicklich wieder wegſchlüpfen, und jetzt ſtehe ich, und habe in meinem löcherichten Siebe — nichts.

Nun ſoll dieſe abſtracte Perſon als Maſchine handeln; natürlich nicht anders als aus *ihrem Weſen*, wie die Unſchuld, der Neid, der Zorn handeln muß. So ſehe ich ja jeden ihrer Tritte voraus; jede ihrer Reden errathe ich ſchon aus ihrem Namen; nur dieſen brauche ich, nur die Idee ſelbſt, und das übrige wird poetiſche Einkleidung, ein Redezierat. Das ganze Weſen iſt aus einem Begriffe geſchaffen, und in ein Wort eingehüllt; kann es mich alſo rühren? epiſche Bewunderung in mir erregen? mir einen ungewohnten großen Anblick gewähren? Eine ſolche Schöpfung durch ein Wort, das jeder nachſagen, das jeder voraus ausdenken kann, iſt — Spielwerk.

Nein! *Homers Maſchinen* ſind keine abſtracten Begriffe; es ſind Subjecte, die aus ſich handeln, vollſtändige Individua. Nicht kann ich es aus einer willkürlichen Idee errathen, wie hier und da Jupiter und Juno und Minerva handeln werden, weil ſie Einkleidungen dieſer Idee ſind. Alle ſeine Götter ſind erdichtete Perſonen; aber *Perſonen*, mit vollſtändig beſtimmter Denkart, mit Schwachheiten und Stärke, mit Fehlern und Tugenden, mit allem was zu einem daſeyenden Weſen gehört. Sie zeigen nicht bloß Gedanken, Worte, Handlungen, ſondern ich ſehe auch aus der Art, aus dem Zuſammenhang dieſer Gedanken, Worte, Handlungen, daß ſie aus dem Innerſten eines Individuums fließen; der Poet bezaubert mich, daß, ſo lange ich leſe, ich kein ſolches Weſen glaube. Ihr Allegoriſten, ihr Namenſchöpfer von Maſchinen, ihr Ideenbildhauer der epiſchen Dichtkunſt — das thut ihr nicht! Ihr malet,

ihr ſchildert; und ſo leſe ich euch auch, als Maler, als Schilderer; nicht als Dichter, nicht als zweiter Prometheus, nicht als Schöpfer unſterblicher Götter und ſterblicher Menſchen.

Auch die kleinen Weſen der Einbildung, welche die Bahn des Homeriſchen Gedichts gleichſam nur einmal querüber durchgehen, Furcht, Schrecken, und die unerſättlich wüthende Zwietracht erſcheinen bei ihm [1] perſönlicher als Allegorien erſcheinen; die letzte z. E. als die Schweſter und Geſellin des Mars, des Menſchenwürgers, mit ihm in Geſellſchaft, mitten im Schlachtgetümmel. Dieß alles dämpfet das Allegoriſche in der hohen Idee, „daß ſie, anfangs klein, ſich erhebe, und, indem ſie auf dem Boden der Erde einhergeht, ihr Haupt in den Wolken habe," wir ſehen immer doch mehr eine Perſon, als einen Begriff, unter einer Perſon vorgeſtellt.

Für perſonificirte Abſtracta, für allegoriſche Maſchinen, als ſolche betrachtet, hat Homer keinen Platz; nur den Reden ſeiner Helden [2] läßt er's, die Gebete u. ſ. w. zu allegoriſiren, die alſo aus ihrem Munde, nicht aber eigentlich aus ſeiner Schöpferhand kamen, die alſo geſprochen und gedacht, nicht aber dichteriſch gebildet, gleichſam im Gedichte geſehen werden ſollten. Aber auch ſelbſt da ſucht er ſie, wo er kann, in das Licht eines beſtehenden Weſens zu kleiden; er flicht ſie in die Genealogie der Götter; er gibt ihnen einen hiſtoriſchen Zug zu; er malt das Allegoriſche nicht aus mit Prädicaten, ſondern läßt es kaum durch den Namen, durch die hiſtoriſchen Züge, durch die dichteriſchen Attribute durchblicken. So wenig iſt's bei Homer Hauptzweck zu allegoriſiren, und am mindeſten zu allegoriſiren für Künſtler. — —

Hier Winckelmanns Werk von der Allegorie; ich bleibe aber bei zween andern Gefährten auf dem Wege; wie der Künſtler den

[1] Iliad. Δ. v. 441, 42. Iliad. I. v. 2.

[2] Z. E. Agamemnons Rede von der Göttin Ate T. 78 etc. Phönix Rede von den Gebeten Iliad. I. v. 498.

Dichter, insonderheit der griechische Künstler Homer nachahmen könne. Diese Gefährten sind Caylus und Lessing.

13.

Ich dünke mich jetzt im besten Theile [1] des Lessing'schen Werks, wo es die Vorschriften des Grafen einschränkt, wo es die Art der Vorstellung Homers, und eines Künstlers unterscheidet, wo es ein Muster von praktischem Scharfsinn ist. Mit Verwunderung also muß jeder Leser, der Lessingen verstehet, die verwirrenden Widersprüche [2] gelesen haben, die — — doch hierüber darf ich die Vertheidigung des Verfassers selbst [3] als bekannt voraussetzen.

Ich gehe also ins Detail. „Homer bearbeitet sichtbare und unsichtbare Wesen; diesen Unterschied kann die Materie nicht angeben, bei ihr ist alles sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar." [4]

„Das Mittel also, dessen sich die Malerei bedienet uns zu verstehen zu geben daß in ihren Compositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke. [5]

„Diese Wolke scheint aus Homer selbst entlehnt zu seyn." [6]

„Wer sieht aber nicht daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als eine poetische Redensart, für unsichtbar machen, seyn soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisirt, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden." [7]

Mit dem Unterschiede, den Lessing angibt, bin ich zufrieden; nur der Grund des Unterschiedes den er angibt, ist nicht der meine.

1 Laokoon S. 119—149.
2 Klotz geschnittene Steine hin und wieder.
3 Hamb. Zeitung, 1765. No. 100.
4 Laokoon S. 130.
5 S. 137.
6 S. 137.
7 S. 137. 138.

Wozu ſoll die Wolke bei dem Dichter und Maler? Zur Verhüllung. Wo ſie alſo nicht verhüllen kann, da iſt ſie nicht Wolke mehr, da bleibe ſie weg. So bei dem Maler. Sie ſoll verhüllen, und verhüllet nicht; ſie läßt den verhüllten Helden noch ſichtbar; er ſteht hinter einer ſpaniſchen Wand und ruft uns zu: ich bin unſichtbar, ich ſoll nicht geſehen werden; ich bin nicht zu Hauſe. „Dieſe Urſache, dünkt mich, iſt die wahre.“

Aber die, daß die Wolke aus einem Dichter entlehnt, bei ihm nichts als eine poetiſche Redensart, bei dem Künſtler hingegen eine wirkliche Wolke, und alſo ein poetiſcher Ausdruck auf eine befremdende Weiſe realiſirt ſey: „dieſe Urſache ſcheint minder Stich zu halten.“

Homers Nebel iſt ein poetiſcher Nebel; iſt er aber damit eine poetiſche Redensart, ein künſtlicher Ausdruck, ſtatt „unſichtbar werden?“ [1] Wenn Achilles nach dem in die Wolke verborgnen und ſchnell entrückten Hektor noch dreimal mit der Lanze zuſtößt, ſoll dieß „in der Sprache des Dichters weiter nichts bedeuten, als daß Achilles ſo wüthend geweſen daß er noch dreimal geſtoßen, ehe er gemerkt daß er keinen Feind vor ſich habe?“ Ich darf ſagen daß ich bei Homer „eine ſolche Phraſenſprache des Dichters“ nicht kenne, und nicht kennen mag. Homer, ein Feind aller künſtlichen Figuren der Einkleidung, die nichts als ſolche, nichts als poetiſcher Zierat, ſeyn ſollen (nach Leſſings Erklärung, was iſt dieſe Wolke, dieſe poetiſche Redensart anders als eine ſolche Wortblume?) — Homer wird auf ſolchem Wege einer der nüchternen Dichter unſerer Zeiten, die proſaiſch denken und poetiſch ſprechen, deren **gradus ad Parnassum** die Zauberkammer iſt, ihre Gedanken der Proſe in eine Sprache des Dichters, in poetiſche Redarten zu verwandeln. Bei ſolchen mag alsdann eine proſaiſirende Schulexpoſition ſtattfinden: „er ward mit einer Wolke bedeckt, das iſt: er ward aus den Augen

[1] Laokoon S. 137.

des Feindes weggebracht; Achill ſtieß dreimal nach dem dicken Nebel, das iſt: er war ſo wüthend daß er noch nicht merkte ſein Feind ſey weg. Was käme aber heraus, wenn man ſo bei Homer läſe, und auch ſeine Götter, ihren Himmel, ihre Geräthe u. ſ. w. durch ein ſolches das iſt proſaiſirte, und alles zu poetiſchen Phraſen machte?

Nein! Homer weiß von Redensarten nichts, die nichts als ſolche wären. Der Nebel in den die Götter hüllen, iſt bei ihm wirklicher Nebel, eine verhüllende Wolke, die mit zum Wunderbaren ſeiner Fiction, mit zum epiſchen μῦθος ſeiner Götter gehört. Solange er mich in dieſer poetiſchen Welt, in welcher Götter und Helden kämpfen, wie bezaubert feſt hält, ſolange mich ſeine Minerva durch dieſe wunderbaren und ſchrecklichen Auftritte führt, und mir die Augen erhöht hat, nicht bloß ſtreitende Menſchen, ſondern auch kämpfende und verwundete Götter zu erblicken, ſo lange ſehe ich auch dieſen Nebel eben ſo gläubig als den Gott ſelbſt, der die Wolke um ſeinen Liebling webt. Beide, der Gott und ſeine Wolke, haben ein gleich poetiſches Weſen; wenn ich das eine proſaiſire, muß auch hinter dem andern ein grammatiſches Das iſt kommen, und dann verliere ich die ganze mythiſche Schöpfung in Homer. Ich bin nicht mehr in dem epiſchen Treffen eines Dichters, ſondern in einer hiſtoriſchen Feldſchlacht; ich leſe nach der Taktik; ich ſehe nach dem gewöhnlichen Augenmaße.

Leſſing ſcheint darnach geſehen zu haben; wenigſtens überredet er uns darnach ſehen zu können. [1] „Keinen wirklichen Nebel ſah Achilles nicht, und das ganze Kunſtſtück, womit die Götter unſichtbar machten, beſtand auch nicht in dem Nebel — ſondern in der ſchnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen daß die Entrückung ſo ſchnell geſchehen, daß kein menſchliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen könne, hüllet ihn der Dichter vorher in

[1] Laokoon S. 138. 139.

Nebel ein; nicht weil man anſtatt des entrückten Körpers einen Nebel geſehen, ſondern weil wir das was in einem Nebel iſt unſichtbar denken." Welche Unterſcheidungen! welche Amphibolien! „Keinen wirklichen Nebel ſah Achilles nicht." Ja! der poetiſche Held ſah ihn, und dreimal ſtieß er noch mit ſeinem Spieße nach dem Nebel. „Das Kunſtſtück, womit die Götter unſichtbar machten, beſtand in der ſchnellen Entrückung!" Wunderbar! wo ich mir ſchon wirkſame Götter, eine wunderbare Entrückung denken kann, und denke: bin ich da nicht ein Scrupler, am Nebel abdingen zu wollen? „Nur weil die Entrückung ſchnell vorging, hüllt ihn der Dichter ein; nicht weil man einen Nebel geſehen, ſondern weil wir das was in einem Nebel iſt unſichtbar denken." So! und deßwegen ſtößt Achilles dreimal nach dem Nebel, nicht weil er einen Nebel ſah, ſondern weil er das was in einem Nebel iſt ſich als unſichtbar dachte! O der Homeriſche Don Quixote! o der Cervantiſche Homer!

„Neptun verfinſtert die Augen des Achilles, in der That aber ſind des Achilles Augen nicht verfinſtert, ſondern — —" Was man uns doch ſagen will! Neptun gießt dem Achilles Dunkel um die Augen, er rückt Aeneas fort; er hat ihn in Sicherheit gebracht, ihn ermahnt nicht wider Achilles zu ſtreiten, ihn verlaſſen — nun muß er erſt zurück kommen, um dem Achilles den Nebel von ſeinen Augen zu nehmen, [1] und Achilles — hat keinen Nebel vor Augen gehabt! Es iſt nur ſo ſo geſagt, daß ſeine Augen verdunkelt worden? — — Achilles bekommt das Licht ſeiner Augen wieder, er ſeufzet, er ſtutzt über das Wunder; er ſieht den Spieß auf der Erde, den Mann hinweg; er erſtaunt, er ſpricht mit ſich, mit ſeiner großen Seele, muthmaßet auf die Götter — „Wie? wird ein Homeriſcher Orthodox ſagen, iſt es nicht ein ſträflicher Unglaube, an dem Nebel der Götter zu zweifeln, wenn man ein ſo augenſcheinliches Wunder der Verblendung, eine ſo feierliche Scene

[1] Iliad. Y. v. 341. 342. etc.

ſieht! Wer Homeriſche Götter glaubt, muß auch die Wolke ihrer Hand glauben! — —

„Unſichtbar ſeyn (ſagt Leſſing) iſt der natürliche Zuſtand der Götter Homers; es bedarf keiner Blendung, keiner Abſchneidung der Lichtſtrahlen, daß ſie nicht geſehen werden, ſondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des ſterblichen Geſichts, wenn ſie geſehen werden ſollen. Zwar läßt Homer auch Gottheiten ſich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn ſie von andern Göttern nicht wollen geſehen werden.“ [1]

Nun dann, wenn „unſichtbarſeyn der natürliche Zuſtand der Götter“ iſt, wie kommt es daß Götter *wider Willen* können geſehen werden? daß man ſie *unvermuthet* überraſchen darf, wenn ſie nicht geſehen ſeyn wollen? — Es war ein Glaubensartikel bei den Griechen, daß nichts gefährlicher ſey als ein ſolcher überraſchender Anblick, [2] und mancher unglückliche Unſchuldige hatte darüber ein Opfer werden müſſen. Pallas, die keuſcheſte der Göttinnen, die vor Keuſchheit ſich ſelbſt kaum nackt zu ſehen wagte, die wohl am mindeſten unter allen Göttinnen jene *falſche* Jungfernſcheu beſaß ſich zu verſtecken, und doch geſehen werden zu wollen, dieſe jungfräuliche Pallas wählet ſich den ſicherſten, den geheimſten Ort, um ihre Gorgone abzulegen; ſie badet ſich, und ein eben ſo ehrlicher Tireſias überraſcht ſie, ſiehet ſie *wider ſeinen Willen*, erblindet. Indeſſen um den Unſchuldigen einigermaßen ſchadlos zu halten, gibt Pallas — ihm nicht das Geſicht wieder, denn dieß ließ ihre Jungfräulichkeit nicht zu; ſondern die Gabe der Weiſſagung. Wie hätte Pallas wider ihren und Tireſias Willen überraſchet werden können, wenn „unſichtbar ſeyn der natürliche Zuſtand der Götter wäre?“

Wie der Pallas, ſo ging es auch der badenden keuſchen Diana.

[1] Laokoon S. 140. 141.

[2] Callimach. hym. in Pallad. Dianam etc.

Kalydon ſah ſie, ebenfalls wider ſeinen und der Göttin Willen, und ward zum Stein. So ging es ſelbſt dem Jupiter, da er in ſeinem liebſten Vergnügen einmal ſeine Wolke vergeſſen hatte. Er ward, da er bei der Rhea lag, von Haliakmon, wider Willen ſeiner, ſeiner geliebten Beiſchläferin, und ſeines Ueberraſchers, in ſeiner Schäferſtunde geſtört. — Wie das, wenn „unſichtbar ſeyn der natürliche Zuſtand der Götter wäre?"

Ich will ſolche geſtörte Schäferſtunden der Götter und Göttinnen nicht aufzählen. Meine Muſe iſt nicht wie die Schweſter des Amors, die

— — wie die Mädchen alle thun,
Verliebte gern beſchleichet. —

Ich führe, ſtatt aller, das Epigramm aus der Anthologie [1] an, in ſeinem einfältigen Scherze, in ſeiner naiven Schalkheit: „Werde ja niemand in meinen Waſſern eine der Najaden, oder die Venus mit ihren Grazien nackt gewahr, ſelbſt wenn es ohne Vorſatz ſeyn ſollte; denn immer iſt, nach Homers Ausſpruche, der offenbare Anblick der Götter gefährlich, und wer darf Homer widerſprechen?"

Juno, die dem Achilles zu Hülfe will, macht den Lehrſpruch: [2] wenn Achilles einen Gott gegen ſich ſehen würde, müßte er erſchrecken, denn „fürchterlich iſt der Anblick der Götter, wenn ſie offenbar (wenn ſie ohne menſchliche Einhüllung) erſcheinen." Wie iſt unſichtbar ſeyn alſo ihr natürlicher Zuſtand?

Nach dieſem Axiom ſcheint Homer in ſeiner ganzen Götterdichtung zu verfahren. Sind die Götter unter ſich, ſo ſind ſie auch unter ſich ſichtbar; ſollen ſie aber unter Menſchen wirken — unerkannt oder erkannt, darnach richtet ſich das Schema ihrer Er-

[1] Anthol. L. IV. c. 19. epigr. 33.

[2] Iliad. I. v. 131. Χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς.

ſcheinung. Phöbus Apollo [1] ſteigt vom Himmel herab in ſeiner ganzen göttlichen Geſtalt; Köcher und Bogen ruhen auf ſeiner Schulter; auf ſeiner Schulter klingen die Pfeile, bei ſeinem zornigen Gange. Nun hatte er ſich ſchon von den Höhen des Himmels herabgelaſſen, und ging der Nacht gleich; bis er ſich weit von den Schiffen niederſetzen, und ſeine peſtbringenden Pfeile auslaſſen konnte. Warum muß er ſich, der Nacht gleich, das iſt mit Dunkel bedeckt, bei den Griechen vorbei ſchleichen, und nur ſeine Geſtalt annehmen, da er fern vom Anblicke der Schiffe und Menſchen iſt? — Wenn die Homeriſchen Götter ſchon an ſich menſchlichen Augen unſichtbar ſind, wenn es keiner Abſchneidung der Lichtſtrahlen bedarf um nicht — ſondern einer Erhöhung des Geſichts, um geſehen zu werden? ſo iſt, will ich nicht wieder zur heiligen Allegorie fliehen, die Wolke vergebens.

Und wie oft wäre ſie alsdann beim Homer vergebens! In einem Nebel [2] ſteigt Thetis aus dem Meere hervor, bis ſie vor ihren Sohn hinſaß und ſich ihm in Geſtalt zu erkennen gab. In einer Wolke ſteigt ſie zum Jupiter hinauf; eine dichte Wolke warf Jupiter [3] um ſich, da er auf Ida ſaß, die Schlacht überſehen, und nicht geſehen ſeyn wollte. Eine Wolke iſt bei Homer mehr als einmal die Kleidung der Götter, wenn ſie in einer Situation die nicht auf andere wirkt, in einer intranſitiven Stellung erſcheinen. Ihr Körper iſt zwar nur wie ein Körper, der Lebensſaft ihrer Adern iſt nur gleichſam wie Blut, [4] d. i. nicht ſo grob und irdiſch als ein menſchlicher Körper; doch aber immer Blut das zu vergießen, ein Körper der zu verwunden, wie weit mehr alſo zu ſehen iſt.

[1] Iliad. *A.* v. 47. (νυκτὶ ἐοικώς.)

[2] Iliad. *A.* v. 359. (ἠύτ' ὀμίχλη.)

[3] Iliad. *Θ.* v. 50.

[4] Iliad. *E.* v. 140 — 142.

So wird Venus von Diomedes verwundet, ob er ſie gleich als Göttin erkennet;[1] und um ſie zu tröſten, erzählt ihre Mutter Dione,[2] was ſchon von jeher die Himmliſchen von den Sterblichen haben erleiden müſſen, wie Mars von zween ſeiner tapferen Feinde gebunden, ins Gefängniß geworfen, dreizehn Monate lang gefangen gehalten und mit genauer Noth vom Mercur heimlich gerettet ſey; wie Juno verwundet, Pluto verwundet — — was bedarf's die mythologiſchen Geſchichten herzuerzählen, die alle wenigſtens ſoviel zeigen daß nach der Homeriſchen Göttertheorie der Satz zu hoch klinge: „Unſichtbar ſeyn iſt der Zuſtand der Götter; einer Erhöhung des Geſichts bedarf's um nur von Menſchen geſehen zu werden, nicht aber einer Abbrechung der Lichtſtrahlen, um nicht geſehen zu ſeyn." Braucht's dieſes nicht einmal, wie unmöglich daß ein Gott wider Willen erkannt, gebunden, verwundet werde? Wenn er den menſchlichen Augen ſeiner Natur nach nicht bloß entgeht, ſondern dieſelben durch ein Wunder erſt erhöhet werden ſollen, wie ſinnlos alsdann, ſeiner Natur nach verwundbar, für den Helden überwindlich zu ſeyn? Man wird mir antworten: um einen Gott, um eine Göttin zu erkennen, mußten dem Diomedes erſt von einer andern Göttin die Augen geöffnet werden; allein hier rede ich nur von dem Verwundbarſeyn durch ſeine Natur,[3] und ſchließe gerade hin: ein verwundbarer Körper muß auch ein durch ſeine Natur nicht unſichtbarer Körper ſeyn; wenn unſer Auge ihn, der Natur desſelben nach, nicht treffen könnte, wie könnte nach der Natur des Götterleibes meine Hand ihn treffen?

Warum aber Minerva dem Diomedes erſt den Nebel von den Augen nehmen mußte, um Götter und Menſchen in der Schlacht

1 Ibid. v. 330. 331.

2 Ibid. v. 381.

3 Auch Götter gegen Götter ſind verwundbar, und Jupiter läßt der Juno und Minerva drohen daß wenn ſie nicht zurückwichen, er ſie auf zehn Jahre lang unheilbar verwunden wolle. Ebend. 464. 475.

zu unterſcheiden? [1] Ich kann geradeweg ſagen: weil er poetiſch einen Nebel vor den Augen hatte; allein ich will Homer proſaiſch erklären. Wenn die Homeriſchen Götter unmittelbar auf Menſchen und mit Menſchen wirken, z. E. ſtreiten, kämpfen, Pferde lenken, kurz, menſchliche Thaten thun wollen, ſo nehmen ſie durchgängig bei Homer auch bloß menſchliche Geſtalten an; es heißt alsdann jedesmal bei Homer: „er gleichte ſich dieſem oder jenem Helden.“ [2] Und freilich in dieſer Gleichung war der Gott nicht zu erkennen, denn er war menſchlich eingekleidet; nur aus den übermenſchlichen Thaten, aus völlig wunderbaren Begebenheiten ſchloſſen die Helden daß hie oder da ein Gott ſeine Hand mit im Spiele haben müſſe. Sie fürchteten ſich alſo einem ſo verkleideten Gotte zu begegnen, weil es bei ihnen eine Maxime geworden: „keiner lebt lange der einem Gotte widerſteht oder ſchadet.“ Mit griechiſcher Ehrlichkeit fragt ein Held den andern, ſo offen zu ſeyn und zu ſagen: ob er ein Gott oder ein Sterblicher ſey, damit er wiſſe mit wem er zu thun habe. Und mit himmliſcher Offenherzigkeit entdeckt ſich der Gott, wenn er ins Gedränge geräth, daß man ihm aus dem Wege weichen ſolle. — — Kurz! weil das ganze Homeriſche Treffen voll verkleidet wandelnder Götter iſt, weil der Dichter dieſe Hypotheſe als allen Helden und Streitern bekannt vorausſetzt, freilich ſo gehört eine Minerva dazu, um dieſe eingekörperten Weſen vor andern Menſchen kennbar zu machen. Aber nicht alſo daß ſie das Geſicht Diomed's erhöhen mußte, um Unſterbliche zu ſehen, denn die Unſterblichen glichen hier Menſchen; ſondern, um ihm dieſe und jene mordende Figur kennbar zu machen, daß ſie etwas mehr ſey als wofür er ſie

[1] Iliad. *E.* v. 116 — 130.

[2] Neptun. (Iliad. *N.* 43.) *εἰσάμενος Κάλχαντι* — Minerva (Iliad. *X.* 227.) *Δηϊφόβῳ εἰκυῖα* — (Iliad. *Δ.* 86. 87. *Ἡ δ' ἀνδρὶ ἐκέλη Λαοδόκῳ* etc.

anſehe, daß ſie kein Menſch, ſondern ein wandelnder Gott ſey [1] u. ſ. f.; kurz! hier erſcheinen die Götter in einem hindernden Behikel gleichſam, und in dieſem Behikel ſollen ſie kennbar, nicht ſichtbar werden.

Nun aber falle das Behikel weg, laſſet ſie bloß Götter ſeyn; die Wunde, der Schmerz bleibt ihnen, er iſt nicht mit der Geſtalt weggefallen, in der ſie ſich menſchlich verkörpert. Mars ſchreit auf — verläßt die Schlacht und geht himmelauf; die Geſtalt des Akamas iſt alſo weg, und ſehet da! die Wolkenhülle iſt um ihn; mit Wolken gehet er zum Himmel. [2] Und noch in ſeiner himmliſchen Geſtalt fühlt er den Schmerz den ihm ein Menſch zufügen konnte? iſt die Wunde nicht der Geſtalt Akamas geblieben? Sie gehört Mars; der himmliſche Arzt muß ſie heilen; ſein göttlicher Körper war ſeiner Natur nach alſo verwundbar; wie alſo eben ſeiner Natur nach nicht ſichtbar? oder gar nicht anders als unſichtbar?

Nein! mein Homer iſt viel zu ſinnlich als daß er, ſein ganzes Gedicht durch, von ſo geiſtigen Göttern und von ſo feinen Allegorien, was die Wolke hie und da bedeute, wiſſen ſollte. Einem perſiſchen Epopöiſten würde eine ſolche innere Unſichtbarkeit der Götter gefallen haben, allein ein griechiſches Auge will in der Epopöe auch an Gottheiten ſchöne Körper und himmliſche Geſtalten erblicken; es will ſie ſchon ihrer Natur nach in dieſer ſchönen Sichtbarkeit ſehen, und nicht erſt durch ein Wunder, oder durch die außerordentliche Gnade des Dichters, eine Erleuchtung, eine Erhöhung des ſterblichen Geſichts nöthig haben ſie anzuſchauen. Für ſolch ein Auge ſind die griechiſchen Götter geſchaffen. Hat aber der Dichter es nöthig ſie nicht ſehen zu laſſen, ſo kleide er ſie in eine Wolke; er werfe Nebel vor unſere Augen. Eine ſolche Wolke in der ſie erſchienen, hat außerdem ja ſo manche hohe Nebenbegriffe: den Begriff des Himmliſchen und Erhabenen der einem himmliſchen Weſen zu-

[1] Iliad. *E.* 126—130.
[2] Iliad. *E.* 867.

kommt; iſt ſie glänzend, ſo iſt ſie der prächtigſte Thron eines überirdiſchen Regenten; dunkel, ſo das Gewand des Zornigen und Fürchterlichen; ſchön düftend, ſo die Verkündigerin einer lieblichen, angenehmen Gottheit. Alle dieſe Nebenideen liegen ſchon in unſerm ſinnlichen Verſtande; ſie haben den Dichtern aller Zeiten die vortreflichſten Bilder geſchaffen, und Homer ſollte dieſen edlen Gebrauch der Wolke unterlaſſen, nicht eingeſehen haben? Er allein hätte damit uns bloß ein Hokuspokus einer poetiſchen Redensart machen wollen, um hier eine Entrückung, dort eine innere Unſichtbarkeit, doch nicht ſo gerade heraus zu ſagen — ich ſage nochmals, ſo kenne ich Homer nicht.

Freilich in den ſpätern Zeiten, da man die Homeriſche Mythologie quinteſſenzirte und aus ihr ein paar Tropfen metaphyſiſchen Geiſt abzog, da wußte man nicht genug von der innern Unſichtbarkeit der Götter, von ihren myſtiſchen Erſcheinungen, von dem Ueberirdiſchen ihrer Epiphanien u. ſ. w. zu vernünfteln; allein ſolche Theophanien, ſolche feine Metaphyſik über die Natur der Götter, gehört in den Kreis der ſpätern Platoniſten und Pythagoreer, und in das heilige Murmeln ihrer Geheimniſſe. Ich denke aber daß wir hier nicht über Jamblichus, ſondern über Homer reden.

— Kurz! ich bin mit der Urſache zufrieden daß wenn der Maler mit ſeiner Wolke nicht unſichtbar machen kann, er auch dem Dichter die Wolke nicht nachäffen darf; und was braucht's da weitere Allegorien und Deutungen über den Dichter, unter denen der Dichter verloren geht? Nach meinem Gefühle gebührt den griechiſchen Göttern die ſchönſte Sichtbarkeit und Jugend als ein Prädicat ihres Weſens; und ohne ſolche ſich einen Apollo, einen Bacchus, einen Jupiter denken zu ſollen, ſich die Unſichtbarkeit als den natürlichen Zuſtand der Götter vorſtellen zu müſſen — das kann keine griechiſche Seele, kein griechiſcher Dichter und Künſtler, ja ſelbſt kein weiſer Epikur. Mit dem Begriffe ſchöner Sichtbarkeit geht das Weſen der Götter,

das Leben ihrer Geſchichte und Thaten, die ſo genau beſtimmten Stufen ihrer Idealgeſtalten, das Anziehliche ihres Umganges mit Menſchenkindern, das ganze Kraftvolle der Mythologie verloren. Ich ſehe nicht mehr die ſchönen ſinnlichen griechiſchen Götter; ich ſehe ſichtbar ſeyn wollende Phantome! Weg mit der ketzeriſchen Neuigkeit! ich bleibe bei der alten griechiſchen Rechtgläubigkeit.

14.

„Auch die Größe der Homeriſchen Götter kann der Maler nicht nachahmen!“ Und was Leſſing darüber ſagt,[1] läuft auf die drei Urſachen hinaus: daß in der Malerei weniger das Wunderbare der poetiſchen Einbildung als die Gewohnheit zu ſehen, die anſchauliche Wahrheit des Auges, herrſche; zweitens daß, da die Malerei innerhalb einem Raume arbeitet, auch mehr die Proportion und Disproportion in Betracht komme, als bei dem Dichter deſſen Einbildungskraft in allen Welten des Möglichen und Wirklichen, nicht bloß alſo zwiſchen Himmel und Erde, und am wenigſten zwiſchen vier engen Seiten wirkt; drittens daß, wo die Größe durch Kraft, Stärke, Schnelligkeit vom Dichter ausgedrückt werden konnte, der Maler in dieſem Ausdrucke ihm ganz nachbleibe, da er, der für den Raum arbeitet, nicht eben Kraft, und der der für ſeinen Anblick arbeitet, nicht eben Schnelligkeit der Bewegung zum Mittelpunkte ſeiner Wirkſamkeit machen kann. — Es könnte dieſen Urſachen ein ſehr philoſophiſcher Mantel umgeworfen werden, wenn er des Macherlohns werth wäre.

Ich bleibe gar zu gern bei Homer, inſonderheit wenn Leſſing den Ausleger desſelben machet. — Größe, Stärke, Schnelligkeit, ſagt Leſſing — Homer hat davon noch immer einen höhern wunderbaren Grad für ſeine Götter im Vorrath als er ſeinen vorzüglichſten Helden beilegt. In Anſehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand dieſe Aſſertion in Abrede ſeyn; nur dürfte er ſich vielleicht der

[1] Laokoon S. 131 — 136.

Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürlichen Maße weit übersteiget. Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben, welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben." [1]

Lessing hat die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homer hiebei angezogen, und so sind leicht die Ausleger des Homer, alte sowohl als neue, genugsam zu erkennen, die sich der wunderbaren Statur der Götter Homers nicht genug erinnert; sie sind [2] Eustathius, Clarke, der durch seine Anführung Eustathius genehmigt, und Ernesti, welcher letztere die Homerische Beschreibung des Helms der Minerva mehr auf die Festigkeit als Größe desselben will gezogen wissen. Wie nun? ist die alle natürlichen Maße weit übersteigende, körperliche Größe ein Charakter der Homerischen Götter? ein ebenso offenbarer, kenntlicher und nothwendiger Charakterzug als Schnelligkeit und Stärke? und dann noch zum Ueberfluß, haben die alten Meister der Bildhauerei, wie Lessing überzeugt ist, das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet?

So viel ist leicht zu denken, daß wenn der Dichter seinen Göttern eine mehr als Helden- und Riesenstärke gibt, er diese Stärke auch nicht in einen Pygmäenkörper werde eingeschlossen haben; etwas das wider alle poetische und menschliche Wahrscheinlichkeit liefe. Es wäre dem Anschaulichen des Dichters völlig entgegen, menschenähnliche Götter mit unermeßlicher Stärke wirken, und unter dem gewöhnlichen Grade von Menschengestalt sehen zu lassen. In mystischen Geheimnissen wären solche Götter willkommen, weil man umsomehr seine Geschicklichkeit zeigen kann Knoten aufzulösen, je mehr

[1] Laokoon S. 135.

[2] E. 744. ed. Clark-Ernest.

Knoten und Widersprüche man geschlungen; aber im Felde der offenbaren Poesie sind solche Wesen Mikromegas.

Daß also die Statur des Körpers der geäußerten Stärke nicht durchaus, und schon dem sinnlichen Anblicke nach widerspreche! Nun aber weiter: wo kein übermenschlicher Grad der Stärke geäußert wird, da ist auch keine übermenschliche Größe nöthig, wären es auch Götter oder Göttinnen. Ja, wo es gegentheils zum Charakter dieser und jener Gottheit gehört, diese übermenschliche Stärke nicht zu besitzen, da wäre die hypergigantische Statur in dem Anschaulichen der Dichtkunst ein unleidlicher Widerspruch. Ich denke meine Folgerungen sind wahrscheinlich, und sie sollen gewiß werden. Homer sey Zeuge: sein Jupiter, sein Neptun, seine Minerva mögen so groß seyn als sie wollen; eine Juno von königlicher Schönheit schon nicht völlig so. Sie mag so viel großes in ihrem Anblicke haben daß er sie stieräugicht[1] nenne; so viel erhabenes in ihrem Gliederbaue als dem Weibe gebührt das in Jupiters Armen ruhet; sie mag, wenn sie sich zornig auf ihrem himmlischen Throne reget, den großen Olymp erschüttern.[2] — Ideen von ihrer Hoheit und Größe! Nur daß diese im eigentlichen Verstande mir nicht zuerst durch die körperliche Statur vorgestellt werde, daß sich nicht auf diese, als auf den Hauptanblick, mein Auge heften dürfe, sonst verliere ich die Königin der Götter, die herrlichste der Göttinnen aus den Augen; ich sehe ein Riesenweib. Wo hat sie alsdann, die Langstreckige, wo hat sie alsdann im Himmel Raum? Wie groß muß ihr himmlisches Brautgemach[3] seyn, das ihr Vulcan erbauet? wie groß der Schlüssel und das Schloß zu diesem Gemache,[4] das kein Gott eröffnen kann als sie? Wie viel Centner Ambrosia wird sie brauchen um ihren

[1] *Βοῶπις πότνια Ἥρη.*
[2] Iliad. Θ. 198. 199.
[3] Iliad. Ξ. 163. etc.
[4] *N.* 168.

Körper[1] zu säubern? Wie viel Tonnen Oel um ihn zu salben? Wie groß wird ihr Kamm, ihr Gürtel, ihr Schmuck seyn? Wo wird sie mit Jupiter auf dem Berge Ida in ihrer süßen Umarmung[2] Raum haben? — — Ich mag nicht weiter, genug! alles Süße und Große in dem Gemälde Homers von ihrer Ankleidung, Auszierung und Umarmung,[3] verschwindet mit der unermeßlichen Gestalt. Sobald auch nur mit einem einig kenntlichen Zuge die gigantische Statur zum Hauptaugenmerke würde, so schwänden die Gränzen der Schönheit, oder wenn man lieber will, der höchsten Vollkommenheit im weiblichen Gliederbaue. Mein Auge erliegt wenn es ins Ungeheure soll, und die Bewunderung die ich jetzt fühle verwandelt sich in eine Art von grauenvollem Selbstgefühle, Schauder und Ekel. Hat Homer nicht also gut gethan daß er „seiner Göttin nicht so offenbar eine körperliche Größe gab die alle natürlichen Maße weit überstiege?"

Bei seiner Venus wäre diese noch von üblerer Wirkung. Wenn sie ihm die das süße Lachen liebende Göttin[4] ist, wo bleibt das süße Lachen im Riesengesichte eines Weibes? Der Mund möge sich auch nur zum Lächeln verziehen wollen, die Lippen sich auch nur von fern dazu regen: der sich verziehende Mund dünkt mich Verzerrung, das sich meldende Lachen wird Grimasse, und das ausbrechende Lachen ungeheures Gelächter. Und wie ungereimt dünkt mich alsdann diese Riesengestalt, wenn sie über eine Ritzung ihrer Haut am Finger schreiet, klaget, weinet und den ganzen Himmel erreget.

[1] Ἀμβροσίῃ μὲν πρῶτον ἀπὸ χροὸς ἱμερόεντος
Λύματα πάντα καθῆρεν, ἀλείψατο δὲ λίπ' ἔλαίῳ.
Iliad. Ξ. 171. 172.

[2] Ibid. 345. etc.

[3] Ibid. v. 153. etc.

[4] Φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη.

Kurz, wo Größe und Stärke nicht das Hauptstück im Charakter einer Gottheit ausmacht, da ist die übermenschliche Natur auch nicht ein nothwendiges Augenmerk. Wo der Charakter der Gottheit damit aber gar nicht bestehen kann, z. E. die höchste Vollkommenheit eines weiblichen Gliederbaues in der Juno, und die liebreizendste Schönheit in der Tochter Dionens: da bleibe sie unsern Augen weg. Diese können als menschliche Augen, das Ideal der hohen sowohl als der lieblichen Schönheit eines menschlich scheinenden Körpers nicht anders als mit natürlichem Maße bestimmen; zwar mit dem Unterschiede daß in der Malerei dieß Maß in den Gränzen der Kunst bleibt, in der Poesie aber sich zu der Stufe erheben kann, die in der Phantasie des Menschen die höchste ist; daß aber auch dieß Höchste für die Phantasie überschaulich, in seinem natürlichen Maße bleibe. Geht dieß anschauliche Ganze verloren, übersteigt die Statur der Juno und Venus die Größe in welcher ich mir körperliche Vollkommenheit und Schönheit gedenke, so hat der Dichter seinen Eindruck verfehlt.

Nun selbst die Gottheiten, deren Charakter und Individualität einmal eine Aeußerung vorzüglicher Stärke will: Minerva, der gewaltige Erdumfasser Neptun, der mächtigste aller Götter, Jupiter; und ich wiederhole aufs neue: daß bei ihnen die körperliche Größe ihren Wirkungen nur nicht widerspreche; nicht aber, daß von Größe auf Stärke bei Homer der Schluß gemacht werden dürfe!

Homer gab uns keinen einzigen der Götter gemalet, so auch nicht ihre „alles natürliche Maß übersteigende Größe;" er zeigt uns ihre Natur in Wirkung, in Bewegung.

Der große Jupiter! Aber ist er bei Homer deßwegen groß, weil er, wie jener Engel des Korans, von einer seiner Augenbrauen bis zur andern sieben Tagereisen hätte? Das würde uns

Jupiter der Ungeheure, nicht aber der Große dünken; Homer weiß beſſern Weg. Er winkt mit ſeinen ſchwärzlichen Augenbraunen der Thetis ſein höchſtes Zeichen zu; das ambroſiſche Haar auf dem unſterblichen Haupte des Königes wallet, und der große Olympus bebt[1] — das iſt der große Jupiter! Nicht wie lang, ſondern wie machtvoll ſein Augenbraun und ſein Haar ſey; nicht wie geräumig, ſondern wie gebietend das Haupt des unſterblichen Königs; das iſt das Augenmerk des Dichters. Das iſt Jupiter, der Mächtige! Zeus, der Städteverwüſter!

Einmal[2] will dieſer Jupiter ſeine überwiegende Macht vor allen Göttern recht ausdrücken; er miſſet ſich alſo mit ihnen — aber an körperlicher Größe? an Länge der Arme? an Stärke der Sehnen? Unwürdiger, ungeheurer Anblick! Jupiter hat einen beſſern Vorſchlag an ſeine Götter und Göttinnen. Alle ſollten ſich an die Himmel herabhängende goldene Kette hängen, und mit allen Kräften ziehen: Jupitern würden ſie damit nicht vom Himmel zur Erde reißen können; „ich aber, fährt er fort, wenn ich ziehen wollte, mit Erde und Meer würde ich ſie aufziehen, alsdann die Kette um den Gipfel des Olympus ſchlingen, da hingen ſie alle in der Höhe. So weit mächtiger bin ich als Götter und Menſchen.“ Es kann kein erhabener und einfältiger Bild gefunden werden als dieß von der Uebermacht des höchſten Gottes; allein ein Bild von der Uebergröße dieſes Gottes über Götter und Menſchen findet ſich nicht.

So wird die Größe Neptuns durch ſeine Schritte[3] mehr errathen und angedeutet als geſchildert; denn eine Ausmeſſung ſeiner ganzen Geſtalt nach Maßgabe dieſer Schritte wäre ungeheuer und

[1] Iliad. *A*. 528.

[2] Iliad. Θ. 17 — 27.

[3] Welch ein Bild gibt der auf Ida die Wage des Schickſals haltende Jupiter! Die Schale der Griechen ſinkt zur Erde; die Schale der Trojaner ſteigt zum Himmel — wie ſtark iſt der wägende Arm des Gottes! Θ. 339. Solche Bilder liefert Homer, und keine Maßſtäbe!

nicht Homeriſch. Vielmehr hat der weiſe Dichter auch hier in Aeußerung der Größe durch die Stärke, und der Stärke durch Bewegung eine Leiter geſetzt, um, nach der Stufe ſeiner Götter, auch ihnen die Würde zuzuwiegen, die die größte Kraft mit der größten Sparſamkeit des Ausdrucks äußert. Sowie der höchſte der Götter ſeine Größe durch einen Wink, ſo zeigt der nächſte nach ihm an Hoheit, Neptun, die ſeinige eine Stufe tiefer — ſchreitend.[1] Die Größe Minervens wird wieder durch ihre Stärke gemeſſen, da ſie einen ungeheuren Stein[2] ergreift, und den langſtreckigen Mars zu Boden wirft. Vielleicht aber legt Leſſing mehr Gewicht in dieſen Stein als Homer in ihn legen wollte. „Er war ein ſchwarzer, rauher, großer Stein, der zum Gränzſtein dahingewälzet war von Männern voriger Zeiten.“ Ob nun mit dieſem Homer den Maßſtab machen wollen daß ein Held ſeiner Zeit gleich zween Männern, und ein Held alter Zeit gleich zween Helden, und dieſer Stein alſo gleich ſoviel vierfach zuſammengeſetzten Mannskräften berechnet werden müſſe als Männer ihn gelegt hatten, weiß ich ſo genau nicht. Homer kann vielleicht bloß ſagen: es war ein uralter Gränzſtein. —

Auch die Größe des Helms der Minerva[3] iſt mir noch ſtrittig: ob ſie nach Maß oder Gewichte zu berechnen ſey. „Um ihre Schultern legt Pallas die fürchterliche Aegis; die ringsum von Furcht umgeben, in der die Zwietracht und die Stärke, und die wilde Mordluſt, in der auch das Haupt der Gorgone, des abſcheulichen Ungeheuers, eingegraben war, fürchterlich, gräulich, das Schreckbild des donnernden Zeus — aufs Haupt ſetzte ſie den goldenen Helm“ — —

ἑκατὸν πόλεων πρυλέεσσ' ἀραρυῖαν.

Was iſt nun das letzte: der den Fußvölkern aus hundert Städten genug war? Es ſey, wie Erneſti will, der den

[1] Iliad. *N.* 10 — 45.
[2] Iliad. *Φ.* 403.
[3] Iliad. *E.* 737.

Anfall einer Armee aus hundert Städten, geſchweige denn aus Einer aushalten könnte. Oder, wie der Scholiaſt will, der die Bilder von Fußvölkern aus hundert Städten auf ſich hätte eingegraben haben können; alsdann ſtimmt dieſe Erklärung in den Zuſammenhang der Beſchreibung von der fürchterlichen Aegis. Oder, wie andere wollen, der Helm den die Fußvölker aus hundert Städten zu heben, zu tragen kaum hinreichten; dieſe Erklärung dünkt mir nach dem Tone Homers die beſte; denn ſie gibt das ſtärkſte Bild von der innern Macht der Göttin, die ſich hier in dem Tragen eines Helms, auf eine ſtille, erhabene Weiſe äußert. — Es ſey indeſſen welche von dieſen Erklärungen es wolle; keine iſt erdacht um die Stelle zu lindern, ſondern nur den Sinn Homers zu erklären, und nach allen dünkt mir doch die, obgleich uralte, die Leſſing annimmt:[1] „der Helm, unter welchem ſich ſo viel Streiter als hundert Städte in das Feld zu ſtellen vermögen, verbergen können," dieſe dünkt mir unter allen die letzte. Wo iſt je ein Helm dazu geweſen, um zu ſehen wie viel Streiter unter ihm Raum haben? Wie müſſen die Helden ſtehen, wenn ſie mit dem Helme wie mit einem Scheffel ſollen gemeſſen werden? wie wäre alſo Homer auf dieß kindiſche oder romantiſche Bild gekommen? Kurz, Homer gibt doch kein Maß der Minerva an der Statur ihres Körpers unmittelbar, ſondern läßt uns den Schluß von ihrem Helme auf ihre Größe, oder, wenn die mir ſchicklichſte Erklärung gälte, vielmehr auf ihre innere Stärke: „ſie ſetzte den Helm aufs Haupt, der den Kräften eines Fußvolks aus hundert Städten zu ſchaffen geben könnte." Welch ein ſtilles Bild ihrer göttlichen Stärke!

Mars, der Menſchenwürger, in allem roh und ungeheuer, in ſeinem Anfalle und in ſeinem Geſchrei — warum ſollte er's nicht auch in ſeinem Hinſturze ſeyn? Und da erlaubt ſich Homer das

[1] Laokoon S. 135.

Bild daß er, ſo wie er zehntauſend Menſchen gleich aufſchreien, auch im Falle ſieben Hufen Landes [1] bedecken kann. Eine Rieſengeſtalt! Aber die iſt auch Mars! Würde Homer jeden andern Gott ihm nachſchreien, und im Falle nachſtrecken laſſen? Wie würde wohl der hohen Juno, oder der lieblichen Venus eine ſo ſeltene Stellung laſſen? — Zudem mißt Homer ſeinen Koloſſus, da er liegt; aufrecht wagte er's nicht uns den ungeheuern Aufblick abzuzwingen. Zudem iſt's bloß im Kampfe der Götter mit Göttern, wo Homer alle Kräfte zuſammennimmt, einen Gigantenkampf, der ſich von einem menſchlichen Gefechte unterſchiede, zu ſchildern. In Schlachtordnung mit Menſchen zuſammengeſtellt, Führer menſchlicher Heere, iſt die übermenſchliche Statur, „die alle natürlichen Maße weit überſteiget," ganz verſchwunden. Mars und Minerva, da ſie ein Heer auf dem Schilde Achilles anführen, können ſich durch goldene Kleider, durch Schönheit, durch eine anſehnliche und auszeichnende Statur in ihrer Rüſtung unterſcheiden; denn ſie ſollen ja Götter auf dem Schilde vorſtellen — ſie können in dieſer anſehnlichen Geſtalt vorragen, und die Menſchenvölker etwas niedriger [2] ſeyn; aber an einen ſieben Hufen langen Mars iſt ja hier nicht zu gedenken, und ich weiß nicht wie Leſſing eine Stelle für ſich anführet, [3] die nur ſehr wenig von ſeiner, Aſſertion beweiſet. Homer lindert die Größe der unter Menſchen wandelnden Götter hier ſo, als ſie Clarke und Erneſti am vorigen Orte nicht lindern wollten, und überhaupt gehört die Vorſtellung auf dem Schilde hier nicht zur Sache.

Es iſt Zeit daß ich ein Ende mache. Größe, Stärke, Schnelligkeit ſind bei Homer nicht gleich wichtige Prädicate, um ſeine Götter von ſeinen vorzüglichſten Helden zu unterſcheiden. [4] Selbſt von

[1] Iliad Φ. 407.
[2] Iliad Σ. 516—19.
[3] Laokoon S. 136.
[4] S. 135.

Stärke und Schnelligkeit wird niemand der den Homer auch nur ein einzigesmal flüchtig durchlaufen dieſe Aſſertion zugeben. Diomedes überwältigt die unkriegeriſche Venus, und Diomedes war doch nicht einmal Achilles. Er überwältigt Mars, und hier mag Dione für mich das Wort führen. [1]

Der Individualcharakter der Homeriſchen Götter und Göttinnen iſt alſo das Hauptaugenmerk, nach welchem ſich auch ihre Größe und Stärke richtet. Hier kommt kein Allgemeinſatz in Betrachtung: Charakter iſt hier über Gottheit.

Es gibt alſo bei ihm Göttinnen die an Stärke unter den Helden bleiben; Göttinnen alſo auch die an Größe den Menſchen gleich ſeyn müſſen; Götter die eben nicht größer ſeyn dürfen. Für das erſte zeuge Venus; für das zweite Juno, Venus, und vielleicht alle Göttinnen; für das dritte Apollo.

Ferner: Größe iſt niemals Hauptzweck des Dichters, um aus ihr Stärke zu folgern; ſondern nur immer da, um dem Bilde der Macht und Hoheit nicht zu widerſprechen.

Kann dieſe alſo durch andere Merkmale erkannt werden, um ſo gefälliger dem Dichter; und welches iſt ein beſſeres Kennzeichen von Hoheit als Macht in der Wirkung, Schnelligkeit in der Bewegung?

Aus dieſer alſo läßt Homer auf jene ſchließen; nicht aber umgekehrt. Aus dem Winke Zeus, aus dem Schritt Neptuns, aus dem Wurfe der Minerva auf ihre Größe, nicht aber im Gegentheil.

Ob endlich die Bildhauer das Koloſſaliſche, das ſie ihren Götterſtatuen öfters ertheilten, aus Homer entlehnt? [2] — Dieſe Frage dünkt mich ſo als jene indianiſche: worauf ruht die Erde? auf einem Elephanten! und worauf der Elephant? — Von wem nämlich mag denn Homer das Koloſſaliſche entlehnt haben, das er,

[1] Iliad *E*. 381. etc.

[2] Laokoon S. 136.

hie und da, dieſem und jenem Gotte gibt? Mich dünkt, man könnte in Aegypten den Urſprung von dieſen und mehreren Homeriſchen Ideen finden, inſonderheit an Orten wo das Alte der Götter-erzählung, wo die Tradition von mythologiſchen Anekdoten herrſchet, die, ſtatt des Schönen, nach welchem er ſonſt ſeine Götter ſchaffet, ins wüſte Große gehen. Ich habe Luſt über ein paar Proben dieſer Behauptung einige fliegende Schriftchen [1] zu leſen, die zu gut ſcheinen um unter Schriften ihrer Art zu verfliegen, inſonderheit, da mir die Aufgabe im ganzen betrachtet: „was hat Homer von den Aegyptern entlehnet? wie hat er die alten Sagen voriger Zeiten in das Schöne ſeiner Kunſt verändert?“ groß und noch ungenutzt vorkommt.

15.

Man muß nicht denken daß ein Philoſoph, der den Unterſchied zwiſchen Poeſie und einer ſchönen Kunſt zu entwickeln unternimmt, damit das ganze Weſen der Dichtkunſt vollſtändig erklären wolle. Leſſing zeigt was die Dichtkunſt gegen Malerei gehalten nicht ſey; um aber zu ſehen was ſie denn an ſich in ihrem ganzen Weſen völlig ſey, müßte ſie mit allen ſchweſterlichen Künſten und Wiſſenſchaften, z. E. Muſik, Tanzkunſt und Redekunſt verglichen, und philoſophiſch unterſchieden werden.

Malerei wirkt im Raume; Poeſie durch Zeitfolge. Jene durch Figuren und Farben, dieſe durch articulirte Töne. Jene hat alſo Körper, dieſe Handlungen zu eigentlichen Gegenſtänden. „So weit iſt Leſſing in ſeiner Entwicklung gekommen.“ Nun nehme ein philoſophiſcher Tonkünſtler ſein Werk auf: wiefern haben Poeſie und Tonkunſt gemeine Regeln, da ſie beide durch die Zeitfolge wirken? Wie geht jene ab, da ſie Handlung ſinget? Der Redekünſtler fahre fort: jede Rede kann Handlung ſchildern; wie denn die Poeſie? wie

[1] Harles de Jove Homeri etc.

in ihren verſchiedenen Gattungen und Arten? — Endlich dieſe Theorien zuſammen, ſo hat man das Weſen der Poeſie.

Auch bei der jetzigen einen Seite der Vergleichung iſt's indeſſen als ob mir an dem Weſen der Poeſie immer etwas zur Berechnung fehle. — — Ich nehme Leſſingen da das Wort auf, wo er die Sache aus ihren erſten Gründen herzuleiten verſpricht. [1]

Er ſchließt ſo. „Wenn es wahr iſt daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poeſie: jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, dieſe articulirte Töne in der Zeit; wenn unſtreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müſſen, ſo können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenſtände die neben einander, oder deren Theile neben einander exiſtiren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenſtände ausdrücken die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

„Gegenſtände die neben einander, oder deren Theile auf einander exiſtiren, heißen Körper. Folglich ſind Körper mit ihren ſichtbaren Eigenſchaften die eigentlichen Gegenſtände der Malerei.

„Gegenſtände die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich ſind Handlungen der eigentliche Gegenſtand der Poeſie."

Vielleicht würde die ganze Schlußkette untrüglich ſeyn, wenn ſie von einem feſten Punkte anfinge; nun aber laſſet uns zu ihm hinan. „Wenn es wahr iſt daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poeſie." Allerdings wahr!

„Jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, dieſe aber articulirte Töne in der Zeit." Schon nicht ſo beſtimmt! denn der Poeſie ſind die articulirten Töne nicht das was Farben und Figuren der Malerei ſind!

[1] Laokoon S. 153.

„Wenn unſtreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müſſen.“ Eben damit fällt alle Vergleichung weg. Die articulirten Töne haben in der Poeſie nicht eben dasſelbe Verhältniß zu ihrem Bezeichneten was in der Malerei Figuren und Farben zu dem ihrigen haben. Können alſo zwei ſo verſchiedene Dinge ein drittes, einen erſten Grundſatz, zum Unterſchiede, zum Weſen beider Künſte geben?

Die Zeichen der Malerei ſind *natürlich*: die Verbindung der Zeichen mit der bezeichneten Sache iſt in den Eigenſchaften des Bezeichneten ſelbſt gegründet. Die Zeichen der Poeſie ſind willkürlich: die articulirten Töne haben mit der Sache nichts gemein die ſie ausdrücken ſollen, ſondern ſind nur durch eine allgemeine Convention für Zeichen *angenommen*. Ihre Natur iſt alſo ſich völlig ungleich, und das **tertium comparationis** ſchwindet.

Malerei wirkt ganz im Raume, neben einander, durch Zeichen die die Sache *natürlich* zeigen. Poeſie aber nicht ſo *durch die Succeſſion*, wie jene durch den Raum. *Auf der Folge* ihrer articulirten Töne beruhet das nicht was in der Malerei auf dem Nebeneinanderſeyn der Theile beruhete. Das Succeſſive ihrer Zeichen iſt nichts als **conditio sine qua non**, und alſo bloß einige Einſchränkung; das Coexiſtiren der Zeichen in der Malerei aber iſt Natur der Kunſt, und der Grund der maleriſchen Schönheit. Poeſie, wenn ſie gleich durch auf einander folgende Töne, das iſt Worte wirkt, ſo iſt doch das Aufeinanderfolgen der Töne, die Succeſſion der Worte nicht der Mittelpunkt ihrer Wirkung.

Um dieſen Unterſchied deutlicher zu machen, muß eine Vergleichung zwiſchen zweien durch natürliche Mittel wirkenden Künſten gemacht werden, zwiſchen Malerei und Tonkunſt. Hier kann ich ſagen: Malerei wirkt ganz *durch den Raum*, ſowie Muſik *durch die Zeitfolge*. Was bei jener das Nebeneinanderſeyn der Farben und Figuren iſt, der Grund der Schönheit, das iſt bei dieſer das

Aufeinanderfolgen der Töne, der Grund des Wohlklanges. Wie bei jener auf dem Anblick des Coexiſtirenden das Wohlgefallen, die Wirkung der Kunſt beruhet, ſo iſt in dieſer das Succeſſive, die Verknüpfung und Abwechſelung der Töne das Mittel der muſikaliſchen Wirkung. Wie alſo, kann ich fortfahren, jene, die Malerei, bloß durch ein Blendwerk den Begriff der Zeitfolge in uns erwecken kann, ſo mache ſie dieß Nebenwerk nie zu ihrer Hauptſache, nämlich: als Malerei durch Farben und doch in der Zeitfolge zu wirken; ſonſt gehet das Weſen und alle Wirkung der Kunſt verloren. Hierüber iſt das Farbenclavier Zeuge. Und alſo im Gegentheile die Muſik, die ganz durch Zeitfolge wirkt, mache es nie zum Hauptzwecke Gegenſtände des Raums muſikaliſch zu ſchildern, wie unerfahrene Stümper thun. Jene verliere ſich nie aus dem Coexiſtenten, dieſe nie aus der Succeſſion; denn beide ſind die natürlichen Mittel ihrer Wirkung.

Bei der Poeſie aber iſt der Auftritt geändert. Hier iſt das Natürliche in den Zeichen, Buchſtaben, Klang, Tonfolge, zur Wirkung der Poeſie wenig oder nichts; der Sinn, der durch eine willkürliche Uebereinſtimmung in den Worten liegt, die Seele die den articulirten Tönen beiwohnet, iſt alles. Die Succeſſion der Töne kann der Poeſie nicht ſo weſentlich berechnet werden, als der Malerei das Coexiſtiren der Farben: „denn die Zeichen haben gar nicht einerlei Verhältniß zu der bezeichneten Sache.“ [1]

Der Grund iſt wankend, wie wird das Gebäude ſeyn? Ehe wir dieſes ſehen, laſſet uns jenen erſt auf andere Art ſichern. Malerei wirkt im Raume, und durch eine künſtliche Vorſtellung des Raums. Muſik, und alle energiſchen Künſte, wirken nicht bloß in; ſondern auch durch die Zeitfolge, durch einen künſtlichen Zeitwechſel der Töne. Ließe ſich nicht das Weſen der Poeſie auch auf einen ſolchen Hauptbegriff bringen, da ſie durch willkürliche Zeichen,

[1] Laokoon S. 153.

durch den Sinn der Worte auf die Seele wirkt? Wir wollen das Mittel dieſer Wirkung Kraft nennen; und ſo, wie in der Metaphyſik Raum, Zeit und Kraft drei Grundbegriffe ſind, wie die mathematiſchen Wiſſenſchaften ſich alle auf einen dieſer Begriffe zurückführen laſſen, ſo wollen wir auch in der Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften und Künſte ſagen: die Künſte die Werke liefern wirken im Raume; die Künſte die durch Energie wirken, in der Zeitfolge; die ſchönen Wiſſenſchaften, oder vielmehr die einzige ſchöne Wiſſenſchaft, die Poeſie, wirkt durch Kraft — durch Kraft die den Worten beiwohnt, zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirket. Dieſe Kraft iſt das Weſen der Poeſie, nicht aber das Coexiſtente, oder die Succeſſion.

Nun wird die Frage; welche Gegenſtände kann dieſe poetiſche Kraft beſſer an die Seele bringen, Gegenſtände des Raums, coexiſtirende Gegenſtände, oder Gegenſtände der Zeitſucceſſionen? Und, um wieder ſinnlich zu reden, in welchem Medium wirkt die poetiſche Kraft freier, im Raume oder in der Zeit? —

Sie wirkt im Raume: dadurch daß ſie ihre ganze Rede ſinnlich macht. Bei keinem Zeichen muß das Zeichen ſelbſt, ſondern der Sinn des Zeichens empfunden werden; die Seele muß nicht das Vehikel der Kraft, der Worte, ſondern die Kraft ſelbſt, den Sinn, empfinden. Erſte Art der anſchauenden Erkenntniß. Sie bringt aber auch jeden Gegenſtand gleichſam ſittlich vor die Seele, d. i. ſie nimmt ſo viel Merkmale zuſammen, um mit einmal den Eindruck zu machen, der Phantaſie ihn vor Augen zu führen, ſie mit dem Anblicke zu täuſchen: zweite Art der anſchauenden Kenntniß, und das Weſen der Poeſie. Jene Art kann jeder lebhaften Rede, die nicht Wortklauberei oder Philoſophie iſt, dieſe Art der Poeſie allein zukommen, und macht ihr Weſen, das ſinnlich Vollkommene in der Rede. Man kann alſo ſagen daß das

erſte Weſentliche der Poeſie wirklich eine Art von Malerei, ſinnliche Vorſtellung ſey.

Sie wirkt in der Zeit: denn ſie iſt Rede. Nicht bloß erſtlich, ſofern die Rede natürlicher Ausdruck iſt, z. E. der Leidenſchaften, der Bewegungen: denn dieß iſt der Rand der Poeſie; ſondern vorzüglich, indem ſie durch die Schnelligkeit, durch das Gehen und Kommen ihrer Vorſtellungen, auf die Seele wirkt, und in der Abwechſelung theils, theils in dem Ganzen, das ſie durch die Zeitfolge erbauet, energiſch wirket. Das erſte hat ſie auch mit einer andern Gattung der Rede gemein; das letzte aber, daß ſie einer Abwechſelung, und gleichſam Melodie der Vorſtellungen, und Eines Ganzen fähig ſey, deſſen Theile ſich nach und nach äußern, deſſen Vollkommenheit alſo energiſiret — dieß macht ſie zu einer Muſik der Seele, wie ſie die Griechen nannten; und dieſe zweite Succeſſion hat Leſſing nie berühret.

Keines von beiden, allein angenommen, iſt ihr ganzes Weſen. Nicht die Energie, das Muſikaliſche in ihr; denn dieß kann nicht ſtattfinden wenn nicht das Sinnliche ihrer Vorſtellungen, das ſie der Seele vormalet, vorausgeſetzt wird. Nicht aber das Maleriſche in ihr: denn ſie wirkt energiſch, eben in dem Nebeneinander bauet ſie den Begriff vom ſinnlich vollkommenen Ganzen in die Seele; nur beides zuſammengenommen, kann ich ſagen, das Weſen der Poeſie iſt Kraft, die aus dem Raum (Gegenſtände, die ſie ſinnlich macht), in der Zeit (durch eine Folge vieler Theile zu Einem poetiſchen Ganzen) wirkt: kurz alſo ſinnlich vollkommene Rede.

Bei Leſſing iſt der vornehmſte Gegenſtand der Poeſie Handlung; nur aber er kann aus ſeinem Begriffe der Succeſſion dieſen Begriff ausfinden; ich geſtehe es gern, ich nicht.

„Gegenſtände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, ſind Handlungen.“ [1] Wie? ich laſſe ſo viel ich will auf

[1] Laokoon S. 154.

einander folgen, jedes ſoll ein Körper, ein todter Anblick ſeyn; vermöge der Succeſſion iſt keines noch Handlung. Ich ſehe die Zeit fliehen, jeden Augenblick den andern jagen — ſehe ich damit Handlung? Verſchiedene Auftritte der Natur kommen mir vor Augen, einzeln, todte, einander nachfolgend: ſehe ich Handlung? Nie wird P. Kaſtells Farbenclavier mit ſeinem ſucceſſiven Vorſpielen der Farben, und wenn es auch Wellen- und Schlangenlinien wären, Handlungen liefern; nie wird eine melodiſche Kette von Tönen eine Kette von Handlungen heißen. Ich läugne es alſo daß Gegenſtände die auf einander oder deren Theile auf einander folgen, deßwegen überhaupt Handlungen heißen; und ebenſo läugne ich, daß, weil die Dichtkunſt Succeſſionen liefere, ſie deßwegen Handlungen zum Gegenſtande habe.

Der Begriff des Succeſſiven iſt zu einer Handlung nur die halbe Idee: es muß ein Succeſſives durch Kraft ſeyn; ſo wird Handlung. Ich denke mir ein in der Zeitfolge wirkendes Weſen, ich denke mir Veränderungen die durch die Kraft einer Subſtanz auf einander folgen; ſo wird Handlung. Und ſind Handlungen der Gegenſtand der Dichtkunſt, ſo wette ich, wird dieſer Gegenſtand nie aus dem trockenen Begriff der Succeſſion beſtimmt werden können; Kraft iſt der Mittelpunkt ihrer Sphäre.

Und dieß iſt die Kraft die dem Innern der Worte anklebt, die Zauberkraft die auf meine Seele durch die Phantaſie und Erinnerung wirkt; ſie iſt das Weſen der Poeſie. — Der Leſer ſieht, daß wir ſind wo wir waren, daß nämlich die Poeſie durch willkürliche Zeichen wirke; daß in dieſem Willkürlichen, in dem Sinne der Worte ganz und gar die Kraft der Poeſie liege; nicht aber in der Folge der Töne und Worte, in den Lauten, ſofern ſie natürliche Laute ſind. —

Leſſing indeſſen ſchließt aus dieſer Folge von Tönen und Worten alles; nur ſehr ſpät fällt es ihm ein [1] daß die Zeichen der

[1] Laokoon S. 165.

Poeſie willkürlich wären; allein auch dann erwägt er nicht was der Einwurf: Poeſie wirkt durch willkürliche Zeichen, ſagen wolle.

Denn wie löſet er dieſen Einwurf? „Dadurch daß mit der Schilderung körperlicher Gegenſtände die Täuſchung, das Hauptwerk der Poeſie, verloren gehe, daß alſo zwar Rede an ſich, aber nicht die ſinnlich vollkommenſte Rede, die Poeſie, Körper ſchildern könne.“ Die Sache ſcheint jetzt an beſſerm Orte. Eben weil die Poeſie nicht maleriſch genug ſeyn kann bei Schilderung körperlicher Gegenſtände, ſo muß ſie ſie nicht ſchildern. Nicht, damit ſie nicht Malerei ſey; nicht, weil ſie in ſucceſſiven Tönen ſchildert; nicht, weil der Raum das Gebiet des Malers, und bloß Zeitfolge das Gebiet des Dichters ſey — ich ſehe bei allem keine Urſache. Das Succeſſive in den Tönen iſt, wie geſagt, dem Poeten wenig; er wirkt nicht durch ſie, als natürliche Zeichen. Aber wenn ihn ſeine Kraft verläßt, wenn er mit ſeinen Vorſtellungen, unabhängig von ſeinen Tönen, die Seele nicht täuſchen kann; ja, dann geht der Poet verloren, dann bleibt nichts als ein Wortmaler, als ein ſymboliſcher Namenerklärer. Aber daß die Succeſſion hier noch nicht am beſten Orte ſey, mag — ſein eigenes Beiſpiel zeugen.[1] Wenn es Hallers Endzweck iſt, uns in ſeinen Alpen den Enzian, und ſeinen blauen Bruder, und die ihm ähnlichen oder unähnlichen Kräuter versmäßig kennen zu lehren; allerdings verliert er alsdann den Zweck des Dichters, mich zu täuſchen, und ich, als Leſer, meinen Zweck, mich täuſchen zu laſſen; dieß iſt alsdann der Grund und kein anderer. Aber wenn ich nun von Hallers Gedichte zu einem botaniſchen Lehrbuche gehe: wie werde ich da den Enzian und ſeine Brüder kennen lernen? Wie anders als wieder durch ſucceſſive Töne, durch Rede? Der Botaniſt wird mich von einem Theile zum andern führen; er wird mir die Verbindung dieſer Theile klar machen; er wird das Kraut meiner Einbildungskraft theilweiſe und im

[1] Laokoon S. 168.

Ganzen vorzuzählen ſuchen, was freilich das Auge mit einmal überſiehet; er wird alles thun was Leſſing, der Dichter, nicht thun ſoll. Wird er mir verſtändlich werden? Darum iſt nicht die Frage, wenn ich ſeine Worte verſtehe: er muß mir klar werden, er muß mich auf gewiſſe Art täuſchen. Kann er dieß nicht; ſehe ich die Sache bloß im Einzelnen, deutlich, nicht aber im Ganzen, anſchauend, ein, ſo werde ich alsdann alle Regeln die Leſſing dem Dichter gibt, auch dem Verfaſſer eines botaniſchen Lehrbuchs geben können. Ich werde zu ihm ſehr ernſthaft ſagen: [1] „Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorſtellung eines Dinges im Raume, eines Krauts? Erſt betrachten wir die Theile desſelben einzeln, hierauf die Verbindung dieſer Theile, und endlich das Ganze. Unſere Sinne verrichten dieſe verſchiedenen Operationen mit einer ſo erſtaunlichen Schnelligkeit, daß ſie uns nur eine einzige zu ſeyn bedünken, und dieſe Schnelligkeit iſt unumgänglich nothwendig. — Geſetzt nun alſo auch, der ſchriftliche Kräuterlehrer führe uns in der ſchönſten Ordnung von einem Theile des Gegenſtandes zu dem andern; geſetzt er wiſſe uns die Verbindung dieſer Theile auch noch ſo klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal überſiehet, zählt er uns merklich langſam nach und nach zu, und oft geſchieht es daß wir bei dem letzten Zuge den erſten ſchon vergeſſen haben. Jedennoch ſollen wir uns aus dieſen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Theile beſtändig gegenwärtig; es kann ſie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen ſind die vernommenen Theile verloren, wenn ſie nicht in dem Gedächtniſſe zurückbleiben. Und bleiben ſie ſchon da zurück — welche Mühe, welche Anſtrengung koſtet es ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung ſo lebhaft zu erneuern, ſie nur mit einer mäßigen Geſchwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen! — Solche

[1] Laokon S. 166. 16

Beſchreibungen mögen ſich, wenn man die Blume ſelbſt in der Hand hat, ſehr ſchön dagegen recitiren laſſen, nur für ſich allein ſagen ſie wenig oder nichts." —

So ſpricht Leſſing zum Dichter, und warum ſoll ich nicht eben ſo zum Kräuterlehrer ſprechen, der mich bloß durch Worte lehren will? Ich ſehe keine Veränderung des Falles, eben denſelben Gegenſtand, einen Körper, eben dasſelbe Mittel ihn zu ſchildern, Rede, eben dieſelbe Hinderung in dieſem Mittel, das Succeſſive der Rede, Worte. Folglich muß die Lection ſich ſo gut auf ihn als auf jeden Wortſchilderer paſſen.

Folglich muß die Urſache: „Succeſſion verhindert Körper zu ſchildern," da ſie auf jede Rede trifft, da jede Rede in ſolchem Falle nicht das Definitum, als ein Wort, verſtändlich, ſondern als eine Sache anſchauend machen will, eigentlich außer dem Gebiete der Poeſie liegen.

Folglich auch in demſelben kein eigentliches, wenigſtens kein höchſtes Geſetz geben können, ſondern nur ein Nebenbegriff bleiben, aus dem wenig oder nichts gefolgert werden kann.

16.

Um auf einen fruchtbarern Weg zu kommen als dieſer trockene Nebenbegriff gewähret, macht Leſſing einen Sprung, den ich ihm nicht nachthue. „Die Poeſie ſchildert durch ſucceſſive Töne; folglich ſchildert ſie auch Succeſſionen, [1] folglich hat ſie auch Succeſſionen und eigentlich nichts als Succeſſionen zum Gegenſtande. Succeſſionen ſind Handlungen; folglich" — und folglich hat Leſſing was er will; aber woher kann er's haben? Den Begriff der Handlung fand er in der Succeſſion; und daß ſie nur fortſchreitende Gegenſtände ſchildere, ſchloß er, weil ſie in ſucceſſiven Tönen ſchildert. — Wo bleibt hier die Kette? Geſetzt daß das Aufeinanderfolgen der Töne in der Dichtkunſt das wäre was das Nebeneinanderſeyn

[1] Laokoon S. 152. 154.

der Farben in der Malerei: welche Proportion iſt in dem Succeſſiven der Töne, und in dem Succeſſiven der Gegenſtände die ſie ſchildert? Wie weit halten dieſe Einen Schritt? Wie kann man auch nur an Vergleichung denken? Und wie weit weniger eins aus dem andern ſchließen? — Und wenn ſie auch dann Succeſſionen ſchilderte, warum müſſen dieſe Succeſſionen Handlungen ſeyn? u. ſ. w. Die Gränzſcheidung nach ſolch einem Riſſe kann kaum richtig ſeyn.

Kaum richtig von Seiten der Malerei, „ihr Weſen ſey Körper zu ſchildern;" wenigſtens bin ich mir fortſchreitenderer Handlungen der Malerei bewußt als wovon Leſſing ein Beiſpiel gibt,[1] nämlich eine Draperie, die in ihrem Wurfe zwei Augenblicke vereinige.

Noch minder aber von Seiten der Dichtkunſt, wo aus dem Succeſſiven der Töne wenig oder nichts folgt. Nicht daß ſie keine Körper ſchildern ſolle; denn können keine ſucceſſiven Töne Begriffe von coexiſtirenden Dingen erwecken, ſo ſehe ich nicht wie irgend die Rede, die bloß hörbare Rede, anſchauende Erkenntniß wirken könnte; denn Bilder, würde ich ſagen, ſind nicht hörbar. So ſehe ich nicht, wie irgend die Rede zuſammenhangende Bilderbegriffe erwecken könne; denn die ſucceſſiven Töne hangen nicht zuſammen. So ſehe ich endlich auch nicht wie in der Seele aus vielen Theilbegriffen ein Ganzes, z. E. der Ode, des Beweiſes, des Trauerſpiels entſtehen könnte; denn die ganze Succeſſion der Töne macht kein ſolches Ganzes: „für das Ohr ſind die vernommenen Theile jedesmal verloren." Es läßt ſich alſo hieraus alles oder nichts folgern.

Noch weniger folgt hieraus „die Untauglichkeit der ganzen descriptive Poetry,[2] das Unpoetiſche aller malenden Poeſie."

[1] Laokoon S. 178. 179.
[2] Laokoon S. 174. 175.

Noch weniger hieraus daß das Weſen der Dichtkunſt Fortſchreitung ſey;[1] daß die Dichtkunſt nur eine einzige Eigenſchaft der Körper nutzen müſſe; daß Einheit der maleriſchen Beiwörter ihr Regel ſey.[2] —

Ja nicht einmal daß ſich „nur aus dieſen Grundſätzen die große Manier Homers beſtimmen und erklären ließe.“ Ich läugne Leſſingen viel, und in ſeinem Grunde alles, aber darum läugne ich nicht alle Sachen die nur er auf dieſen Grund bauet. — Darf ich von Homer anfangen? —

„Homer malet nichts als fortſchreitende Handlungen; alle Körper, alle einzelnen Körper malet er nur „durch ihren Antheil an den Handlungen, gemeiniglich und mit Einem Zuge. Zwingen ihn ja beſondere Umſtände unſern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenſtand länger zu heften, ſo weist er durch unzählige Kunſtgriffe dieſen einzelnen Gegenſtand in einer Folge von Augenblicken, in deren jedem er anders erſcheint.“[3] — Schön! vortrefflich! die wahre Manier Homers! — Nur ob Homer dieſe Manier gewählt, weil er mit ſucceſſiven Tönen ſchildern wollte,[4] weil er körperliche Gegenſtände anders zu ſchildern verzweifelte, weil er beſorgen mußte daß wenn er uns in der ſchönſten Ordnung von einem Theile des Gegenſtandes zum andern führte, daß wenn er uns auch die Verbindung dieſer Theile noch ſo klar zu machen wüßte,[5] dem Auge zwar die betrachteten Theile in der Natur beſtändig gegenwärtig blieben, für das Ohr hingegen die vernommenen Theile, folglich die Mühe des Dichters, verloren wäre — ob deßwegen Homer ſeine Gegenſtände in eine Folge von Augenblicken geſetzt, iſt mir nie bei Homer beigefallen.

[1] S. 154. 155.
[2] S. 155.
[3] Laokoon S. 155.
[4] S. 153.
[5] S. 167.

Wenn ſeine Hebe z. E. uns den Wagen der Juno Stück vor Stück zuſammenſetzt,[1] entkommt da der Dichter dem Verſuche ein Coexiſtentes nicht mit Folgetönen zu ſchildern? Ich ſehe Räder, Achſen, Sitz, Deichſel, Riemen, Stränge, nicht wie es beiſammen iſt, ſondern erſt langſam zuſammenkommt. Erſt werden mir die Räder, nicht bloß die Räder, ſondern die Theile derſelben, die ehernen Speichen und die goldnen Felgen, und die Schienen von Erz, und die ſilberne Nabe u. ſ. w. langſam vorgezählt, dann erſt Achſen, dann erſt der Sitz, alles in ſeinen Theilen; und ehe das letzte Stück dran iſt, habe ich ſicherlich das erſte vergeſſen. Der Wagen ſteht zuſammen, und trotz der Phantaſie die ſich jetzt das Bild des Wagens mit Einem Blicke und doch in allen ſeinen Theilen, z. E. die ehernen Speichen und die goldenen Felgen, und die Schienen von Erz u. ſ. w., auf einmal anſchauend denken könne! Ich ſehe alſo kaum was Homer gethan hätte um gleichſam die Wirkung ſucceſſiver Töne zu ſchwächen, um durch unzählige Kunſtgriffe uns das Coexiſtente gegenwärtig zu machen. Liegt es hier einmal am klaren Begriffe des Coexiſtiven in allen ſeinen Theilen, „welche größere Mühe, welche ſchärfere Anſtrengung koſtet es dieſe langſamen Eindrücke alle in eben der Ordnung ſo lebhaft zu erneuern, ſie nur mit einer mäßigen Geſchwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen.“ Arbeitete der Dichter auf dieſen Begriff des Ganzen, da er uns ſeine Theile zerlegte, um ihn nachher in allen dieſen Theilen zuſammengeſetzt darzuſtellen, ſo ſage ich, hat er eben ſo vergeblich gearbeitet als Brockes wenn er uns Kräuter malet. Das Zuſammenſetzen, die Handlung der Hebe, kommt gar nicht in Rechnung; das Nacheinander-zuſammenſetzen, was mit einmal gezeigt, gedacht werden ſollte, iſt Augenmerk; dieß iſt bei beiden gleich, ja bei Homer durch das Zuſammenſetzen noch langſamer.

[1] Iliad. E. v. 722—731.

„Doch nicht bloß da wo Homer mit ſeinen Beſchreibungen weitere Abſichten verbindet, ſondern auch da wo es ihm um das bloße Bild zu thun iſt, wird er dieſes Bild in eine Art von Geſchichte des Gegenſtandes verſtreuen, um die Theile deſſelben, die wir in der Natur nebeneinander ſehen, in ſeinem Gemälde eben ſo natürlich aufeinander folgen, und mit dem Fluſſe der Rede gleichſam Schritt halten zu laſſen. Der Bogen des Pandarus z. E.“ [1] — aber wie kann Leſſing hier in Homers Beſchreibung eine Parallele der Folge in den Tönen mit dem Coexiſtiren der Theile, und der Theile des Objects mit den Theilen der Rede finden? Wenn Homer uns den Bogen des Pandarus malen will, und uns erſt auf die Jagd des Steinbocks führet, aus deſſen Hörnern der Bogen gemacht worden, und uns erſt den Felſen zeigt wo ihn Pandarus erlegt, und nun erſt die Hörner des Steinbocks längelang ausmißt; nun erſt ſie in Arbeit gibt, nun erſt uns jeder Arbeit des Künſtlers zuſchauen läßt — wer kann ſagen Homer habe das Succeſſive ſeiner Beſchreibungen der Natur des Coexiſtenten gleichſam näher bringen, und die Theile des Bogens mit dem Fluſſe der Rede Schritt halten laſſen! — Statt daß ſie durch dieſe Homeriſche Manier näher zuſammen kommen ſollten, ſehe ich ſie ſich weiter hinaus zerſtreuen; unter vielen andern fremden Zügen (Jagd, Steinbock, Ort des Erhaſchens, Ort der Verwundung, Lage des gefällten Steinbocks, Werkſtätte des Künſtlers) liegen ſie verſteckt; und hätte Homer mit ſeiner Geſchichte des Bogens darauf gezweckt, um mir nachher mit einmal alle Theile des Bogens anſchaulich zu geben, ſo hätte er eben den ſchlechteſten Weg genommen. Meine Phantaſie wenigſtens hat ſich der Geſchichte überlaſſen, den Pandarus einen Bogen zu zimmern, aber ihn ſich nachher in allen ſeinen Theilen auf einmal zu denken, die fremden Züge in der Geſchichte erſt wegzulaſſen — welche Mühe! welche Abſonderung! „Homer malet den

[1] Laokoon S. 163. 164.

Schild Achilles in mehr als hundert prächtigen Verſen, nach ſeiner Materie, nach ſeiner Form, nach allen ſeinen Figuren, welche die ungeheure Fläche desſelben füllten, ſo umſtändlich, ſo genau, daß es neuen Künſtlern nicht ſchwer gefallen eine in allen Stücken übereinſtimmende Zeichnung darnach zu machen. Er malet dieß Schild nicht als ein fertiges, vollendetes, ſondern als ein werdendes Schild. Er hat alſo auch hier ſich des beſchriebenen Kunſtgriffes bedienet, das Coexiſtirende ſeines Vorwurfs in ein Conſecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu geben.“ [1] Feine Bemerkung! richtiger Gegenſatz mit Virgilen! Ob aber Homer dieß Werden des Schildes ergriffen, um gleichſam mit dem Conſecutiven ein Coexiſtirendes zu liefern? „Ob er die mehreren Züge für die verſchiedenen Theile und Eigenſchaften im Raume in einer gedrängten Kürze ſchnell aufeinander folgen laſſe, damit wir ſie alle auf einmal zu hören glauben ſollen?“ Ob es mit dem Werden des Schildes ſein Zweck geweſen den Raum in die Zeitfolge zu verwandeln, und uns durch dieſe den Anblick Eines Ganzen zu geben, den wir nur durch jenen faſſen konnten? [2] — Sollen dieſe Fragen ihr Ja bekommen, ſo bekenne ich die Schwäche meines Gedächtniſſes, dieſen Zweck an mir nicht erreichen zu können. Mögen zehn oder noch weniger Gemälde auf dem Schilde ſeyn; möge ich ſie auch werdend geſehen haben: ich erſtaune über das Werk, aber nicht mit dem gläubigen Erſtaunen eines Augenzeugen, dem jetzt der ganze Schild vor Augen, bei dem das Conſecutive in ein Coexiſtirendes verwandelt wäre. Nur in dem Haupte des göttlichen Künſtlers kann das Schild mit allen ſeinen Figuren ein maleriſches Ganzes gebildet haben; ich muß aufs neue das Schild herum überſehen, wenn ich die mit jedem ſucceſſiven Wortzuge verlorne Figur

[1] Laokoon S. 183. 184.
[2] Laokoon S. 166.

wieder ſehen ſoll; und doch wo ſind ſie, wenn ich ſie zu einem ganzen Schilde ordnen ſoll? Das Werdenſehen hat hiezu nichts gethan, und kann hiezu nichts thun, es ſey denn um mich noch weiter zu zerſtreuen; das Nacheinanderwerden iſt und bleibt der Knoten.

Homers Sprache ſey ſo vortrefflich als ſie ſeyn kann — jedes Wort liefere ein Bild — ohne alle Suspenſion der Beziehungen — ſo ſchnell fortſchreitend als Diana in ihrem Gange; [1] ſoll dieß ſchnelle Fortſchreitende da ſeyn, um gleichſam das Hinderniß des Raums zu mindern, zu vernichten, um dadurch den täuſchenden Anblick eines räumlichen Gegenſtandes, eines Körpers im Raume zu erwecken — dieß kann keine Rede. Dazu wohl kaum wird Homer ſeiner ſchreitenden Manier ſo treu geblieben ſeyn; dazu eben nicht für jedes Ding nur Einen Zug gehabt, dazu am wenigſten das conſecutive Werden gewählt haben: „um die Theile ſeines Gegenſtandes mit dem Fluſſe der Rede einerlei Schritt halten zu laſſen.“ Dieß kann keine Rede, noch minder will's die Rede des Dichters; am mindeſten wollte es der erſte der Dichter. Seine ganze Manier zeigt daß er nicht fortſchreite um uns, es ſey wovon es ſey, ein Bild des Ganzen durch Succeſſion zu geben, ſondern er ſchreitet durch die Theile, weil ihm an dem Bilde des Ganzen ganz und gar nicht lag.

Homer iſt immer fortſchreitend in Handlungen, weil er damit fortſchreiten muß, weil alle dieſe Theilhandlungen Stücke ſeiner ganzen Handlung ſind, weil er ein epiſcher Dichter iſt. Ich brauche alſo den Wagen der Juno, und den Scepter des Agamemnon, und den Bogen des Pandarus nicht weiter kennen zu lernen, als ſie, in die Handlung mit eingeflochten, mitwirken ſollen auf meine Seele. Darum alſo höre ich die Geſchichte des Bogens, nicht damit mir dieſe ſtatt Gemälde ſey; ſondern um einen Begriff von ſeiner Stärke, von der Macht ſeiner Arme, mithin von der Kraft

[1] S. 180. 181.

ſeiner Sehne, ſeines Pfeils, ſeines Schuſſes zum voraus in mich zu pflanzen. Wenn nun Pandarus den Bogen vornimmt, die Sehne anlegt, den Pfeil anſetzt — abdrückt! — wehe dem Menelaus, den der Pfeil eines ſolchen Bogens trifft, wir kennen ſeine Stärke. Leſſing kann alſo nicht ſagen, es ſey Homeren mit ſeiner Geſchichte des Bogens um ſein Bild, und bloß um ſein Bild zu thun geweſen. Um nichts minder als hierum: die Stärke, die Kraft des Bogens war ſeine Sache; ſie, und nicht die Geſtalt des Bogens, gehört zum Gedichte; ſie, und keine andere Eigenſchaft, ſoll hier energiſch mitwirken, daß wir, wenn nachher Pandarus abdrückt, wenn nachher die Sehne ſchwirrt, der Pfeil trifft — um ſo mehr den Pfeil empfinden. Dieſer Energie zufolge, die in einem Gedichte das Hauptwerk iſt, erlaubt ſich Homer aus der Schlacht auf die Jagd zu ſpazieren, und die Geſchichte des Bogens zu dichten; denn ich ſehe keine andre Art, dieſen Begriff in aller Stärke, als durch Geſchichte. Durch ein Bild können wir eigentlich nur Geſtalt lernen; aus der Geſtalt müſſen wir Größe, aus dieſer Stärke erſt ſchließen; durch eine Geſchichte lernen wir dieſe unmittelbar — und wenn es dem energiſchen Künſtler, dem Dichter, bloß um dieſe Stärke zu thun iſt, was ſoll er ſich andere Arbeiten aufbürden? Der Maler male Bild, Geſtalt; er aber wirke Stärke, Energie. — Die wirkt auch Homer von Anfang bis zu Ende der Beſchreibung; nur freilich nicht, wenn ich ihn in der Umkleidung leſe die Leſſing mit dem Schuſſe Pandarus macht; aus ihr iſt bloß ein ſucceſſives, nicht aber (der Hauptzweck des Dichters!) ein energiſches Bild zu hören, wobei wir nicht durch ſucceſſive Töne maleriſch, ſondern in jedem Tone energiſch getäuſcht werden, daß wir zuſammenfahren ſollen wenn endlich ein ſolcher Bogen trifft.

Ein gleiches gilt vom Scepter Agamemnons: ich betrachte die Geſchichte desſelben gar nicht „als einen Kunſtgriff uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne ſich in die froſtige

Beſchreibung ſeiner Theile einzulaſſen.“ [1] Sein Scepter iſt ein uralt*es*, königliches, göttliches Scepter! Der Begriff ſoll *wirken*; um alle andern Kunſtgriffe und Allegorien bleibe ich unbekümmert.

Der Wagen der Juno wird beſchrieben. [2] Warum? Natürlich weil ich ohne den Dichter dieſen Wagen nicht geſehen, weil ich ihn erſt kennen lernen muß, um einen himmliſchen Wagen zu kennen. Warum wird er zuſammengeſetzt? Natürlich weil wir einen himmliſchen Wagen nie ſo gut kennen lernen als wenn er erſt in ſeinen Theilen daliegt, und zuſammengeſetzt wird. Um alſo die Vortrefflichkeit dieſes Götterwagens, um den innern Werth aller ſeiner Theile, um ſeinen künſtlichen Bau zu ſchildern, wird er zuſammengeſetzt; nicht aber um dieſe Theile ſucceſſiv zu ſammeln, da man ſie coexiſtent nicht ſehen kann. Das Zuſammenſetzen iſt hier kein Kunſtgriff, kein quid pro quo, um uns ſo das Ganze zu geben: den ganzen Anblick zu ſammeln iſt kein Zweck des Dichters; im *Zuſammenſetzen* ſelbſt liegt die *Energie* der Rede; nichts mehr. Bei jedem Theile ſollen wir ausrufen: prächtig! göttlich! königlich! — Iſt dieß, iſt dieſer Begriff ſinnlich vollkommen in der Seele; das Ganze mit ſeinen Theilen war nicht mein Bild; das mag ein Kutſcher lernen. — Der Wagen iſt zuſammen, die Energie alſo vollendet; ich rufe nochmals aus: prächtig! göttlich! königlich! und laſſe Juno und Minerva kutſchiren.

Der Schild Achilles [3] *wird* unter der Hand Vulcans. Warum wird er? Natürlich, weil er werden ſoll! *Achilles* hat Waffen nöthig: *Thetis* flehet Vulcan darum an; er verſpricht's, ſteht auf, arbeitet — Warum ſoll er nicht arbeiten? Im ganzen Homeriſchen Gedichte ſind Götter wirkſam; ihre Auftritte wechſeln mit den Auftritten der Menſchen ab: nun iſt Nacht; die Handlung ſteht; Vulcan

[1] Laokoon S. 159—163.
[2] Iliad. *E.* v. 722—31.
[3] Iliad. *Σ.* 497. etc.

haben wir ſo lange nicht geſehen, ſeitdem er als hinkender Mundſchenke der Götter erſchien; Achilles hat ſeine Waffen mit Patroklus verloren; nun gehe Thetis zum Vulcan, nun kann Vulcan ſchmieden, der Schild iſt werdend. — Die ganze Scene gehört zur Handlung des Gedichts, zum Gange der Epopöe, und iſt keine Figur die aus ſeinem Poem vorrufe, keine Beſonderheit der Homeriſchen Manier. Im Werden, in der Schöpfung des Schildes liegt ja hier alle Kraft der Energie, der ganze Zweck des Dichters. Bei jeder Figur die Vulcan aufgräbt bewundere ich den ſchaffenden Gott, bei jeder Beſchreibung der Maße und der Fläche erkenne ich die Macht des Schildes, das dem Achilles wird, auf welches der in das Intereſſe der Handlung verflochtene Leſer ſo ſehnlich als Thetis wartet. —

Kurz: ich kenne keine Succeſſionen im Homer, die als Kunſtgriffe, als Kunſtgriffe der Noth, eines Bildes, einer Schilderung wegen da ſeyn ſollten; ſie ſind das Weſen ſeines Gedichts, ſie ſind der Körper der epiſchen Handlung. In jedem Zuge ihres Werdens muß Energie, der Zweck Homers, liegen; mit jeder andern Hypotheſe von Kunſtgriffen, von Einkleidungen, um das Coexiſtente der Schilderung zu vermeiden, komme ich aus dem Tone Homers. Ich weiß daß dieſer Vorwurf groß ſey, daß der Kraft eines Dichters kein größeres Hinderniß gelegt werden könne als nicht in ſeinem Tone zu leſen; allein deßwegen nehme ich meinen Vorwurf nicht zurück. Wer in dem Zuſammenſetzen des Wagens der Juno, und in der Geſchichte des Bogens und des Scepters, und in dem Werden des Schildes nichts als einen Kunſtgriff bemerken will um einem körperlichen Bilde zu entkommen, der weiß nicht was Handlung des Gedichts ſey, an dem hat Homer ſeine Energie verfehlet. Wenn Homer ein körperliches Bild braucht, ſo ſchildert er's, wenn es auch ein Therſites ſeyn ſollte; er weiß von keinen Kunſtgriffen, von keiner poetiſchen Liſt und Gefährde; Fortſchreitung iſt die Seele ſeines Epos.

17.

Nun aber iſt Homer auch nicht der einzige Dichter; es gab bald nach ihm einen Tyrtäus, Anakreon, Pindarus, Aeſchylus u. ſ. w. Sein ἔπος, ſeine fortgehende Erzählung, verwandelte ſich mehr und mehr in ein μέλος, in ein Geſangartiges, und darauf in ein εἶδος, in ein Gemälde; Gattungen die noch aber immer Poeſie blieben. Ein Sänger (μελοποιὸς) und ein lyriſcher Maler (εἰδοποιὸς), Anakreon und Pindar, ſtehe alſo gegen den Geſchichtdichter (ἐποποιὸς) Homer.

Homer dichtet erzählend: „es geſchah! es ward!“ Bei ihm kann alſo alles Handlung ſeyn, und muß zur Handlung eilen. Hierhin ſtrebt die Energie ſeiner Muſe; wunderbare, rührende Begebenheiten ſind ſeine Welt; er hat das Schöpfungswort: „es ward!“ Anakreon ſchwebt zwiſchen Geſang und Erzählung: ſeine Erzählung wird ein Liedchen, ſein Lied ein ἔπος des Liebesgottes. Er kann alſo ſeine Wendung: „es war!“ oder „ich will“ oder „du ſollſt!“ haben — genug, wenn ſein μέλος von Luſt und Freude ſchallet; eine frohe Empfindung iſt die Energie, die Muſe jedes ſeiner Geſänge.

Pindar hat ein großes lyriſches Gemälde, ein labyrinthiſches Odengebäude im Sinne, das eben durch anſcheinende Ausſchweifungen, durch Nebenfiguren in mancherlei Licht ein energiſches Ganzes werden, wo kein Theil für ſich, wo jeder, auf das Ganze geordnet, erſcheinen ſoll: ein εἶδος, ein poetiſches Gemälde, bei dem überall ſchon der Künſtler, nicht die Kunſt, ſichtbar iſt. „Ich ſinge!“

Wo mag nun Vergleichung ſtattfinden? Das Idealganze Homers, Anakreons, Pindars, wie verſchieden! wie ungleich das Werk worauf ſie arbeiten! Der eine will nichts als dichten; er erzählet, er bezaubert, das Ganze der Begebenheit iſt ſein Werk, er iſt ein Dichter voriger Zeiten. Der andere will nicht ſprechen; aus ihm ſinget die Freude, der Ausdruck einer lieblichen Empfindung

iſt ſein Ganzes. Der dritte ſpricht ſelbſt, damit man ihn höre; das Ganze ſeiner Ode iſt ein Gebäude mit Symmetrie und hoher Kunſt. — Kann jeder ſeinen Zweck auf ſeine Art erreichen, mir ſein Ganzes vollkommen darſtellen, mich in dieſer Anſchauung täuſchen — was will ich mehr?

Es iſt eine längſt angenommene und an ſich unſchuldige Hypotheſe das Ganze jeder Gedichtart als eine Art von Gemälde, von Gebäude, von Kunſtwerk zu betrachten, wo alle Theile zu ihrem Hauptzwecke, dem Ganzen, mitwirken ſollen. Bei allen iſt der Hauptzweck poetiſche Täuſchung; bei allen aber auf verſchiedne Art. Die hohe wunderbare Illuſion, zu der mich die Epopöe bezaubert, iſt nicht die kleine ſüße Empfindung, mit der mich das Anakreontiſche Lied beſeelen will; noch der tragiſche Affect, in den mich ein Trauerſpiel verſetzet — indeſſen arbeitet jedes auf ſeine Täuſchung, nach ſeiner Art, mit ſeinen Mitteln, etwas im vollkommenſten Grade anſchauend vorzuſtellen; es ſey nun dieß Etwas epiſche Handlung, oder tragiſche Handlung, oder eine einzige Anakreontiſche Empfindung, oder ein vollendetes Ganzes Pindariſcher Bilder, oder — alles muß indeſſen innerhalb ſeiner Gränzen, aus ſeinen Mitteln und ſeinem Zwecke beurtheilt werden.

Keine Pindariſche Ode alſo eine Epopöe, der das Fortſchreitende fehle; kein Lied als ein Bild dem der Umriß mangele; kein Lehrgedicht als eine Fabel, und kein Fabelgedicht als beſchreibende Poeſie. Sobald wir nicht um ein Wort, „Poeſie, Poem," ſtreiten wollen, ſo hat jede eingeführte Gedichtsart ihr eigenes Ideal — eine ein höheres, ſchwereres, größeres als eine andere; jede aber ihr eigenes. Aus einer muß ich nicht auf die andere, oder gar auf die ganze Dichtkunſt Geſetze bringen.

Wenn alſo „Homer nichts als fortſchreitende Handlungen malet, und für jeden Körper, für jedes einzelne Ding nur einen Zug hätte,

ſofern es an der Handlung theilnimmt," [1] ſo mag damit ſeinem epiſchen Ideal ein Genüge geſchehen. Vielleicht aber daß ein Oſſian, ein Milton, ein Klopſtock ſchon ein anderes Ideal hätten, wo ſie nicht mit jedem Zuge fortſchreiten, wo ſich ihre Muſe einen andern Gang wählte? Vielleicht alſo daß dieß Fortſchreitende bloß Homers epiſche Manier, nicht einmal die Manier ſeiner Dichtart überhaupt ſey? — Der Kunſtrichter ſoll hier ein furchtſames Vielleicht ſagen; das Genie entſcheidet mit der ſtarken Stimme des Beiſpiels.

Noch minder darf ich, wenn mich die Praxis Homers auf die Bemerkung führet: „Homer ſchildert nichts als fortſchreitende Handlungen," ſogleich den Hauptſatz drauf ſchlagen: „die Poeſie ſchildert nichts als fortſchreitende Handlungen — folglich ſind Handlungen der eigentliche Gegenſtand der Poeſie." Wenn ich's bei Homer bemerke daß „er alle einzelnen Dinge nur durch ihren Antheil an dieſen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge, male, [2] ſo darf nicht gleich der Stempel drauf; folglich ſchildert auch die Poeſie nur Körper andeutungsweiſe durch Handlungen; folglich kann auch die Poeſie in ihren fortſchreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenſchaft der Körper nutzen, und was daraus mehr folgen ſoll" an Regeln von der Einheit der maleriſchen Beiwörter, von der Sparſamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenſtände — — u. ſ. w. Daß dieſe Grundſätze nicht aus einer Haupteigenſchaft der Poeſie fließen, z. E. aus dem Succeſſiven ihrer

[1] Laokoon S. 155.

[2] Alle Körper die in Homers Gedichte mitwirken ſollen, werden mit ſo viel Zügen geſchildert als mitwirken ſollen. Auf einen ſchränket ſich Homer ſelten ein; wenn es auch nur ein Stein, Geräth, Bogen u. ſ. w. wäre — er nimmt ſich immer Zeit, ſo viel Eigenſchaften ſeines Körpers anzuführen als hier epiſch energiſiren ſollen. Schildert er eine Sache nur mit einem Zuge, ſo iſt dieſer meiſtens allgemein, und für dieſen Ort unbedeutend; es ſind die gewöhnlichen Beinamen, die er zu jeder Sache hat, die ihm oft wiederkommt.

Töne, woraus ſie Leſſing hergeleitet, iſt bewieſen. Daß ſie auch, und wenn ſie alle in Homers Praxis ſo ſtattfänden, wie Leſſing glaubt, doch auch nicht aus dem Succeſſiven der Poeſie überhaupt, ſondern aus ſeinem nähern epiſchen Zwecke fließen, iſt auch gezeigt. Warum ſoll nun dieſer epiſche Ton Homers der ganzen Dichtkunſt Ton und Grundſatz und Geſetz ſo gar ohne Einſchließung geben als er ſich bei Leſſingen meldet?

Ich zittre vor dem Blutbade, den die Sätze: „Handlungen ſind die eigentlichen Gegenſtände der Poeſie: Poeſie ſchildert Körper, aber nur andeutungsweiſe durch Handlungen; jede Sache nur mit „einem Zuge u. ſ. w.“ [1] unter alten und neuen Poeten anrichten müſſen. Leſſing hätte nicht bekennen dürfen daß ihn die Praxis Homers darauf gebracht; man ſieht es einem jeden beinahe an, und kaum — kaum bleibt der einzige Homer alsdann Dichter. Von Tyrtäus bis Gleim und von Gleim wieder nach Anakreon zurück, von Oſſian zu Milton und von Klopſtock zu Virgil wird aufgeräumt — erſchreckliche Lücke. Der dogmatiſchen, der malenden, der Idyllendichter nicht zu gedenken.

Leſſing hat ſich gegen einige derſelben erklärt und aus ſeinen Grundſätzen ſich noch gegen mehrere erklären müſſen. „Die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenſtände ſind ohne den oben erwähnten Kunſtgriff Homers das Coexiſtirende derſelben in ein wirkliches Succeſſives zu verwandeln“ (es iſt oben erwähnt daß Homer von ſolchem Kunſtgriffe nichts weiß, und ein Kunſtgriff, was könnte der zu einem ſo großen Zwecke als Kunſtgriff wohl thun?) — „ſind jederzeit von den feinſten Richtern für ein froſtiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein „Genie gehört.“ [2] Von dieſen feinſten Richtern werden angeführt: Horaz, Pope, Kleiſt, Marmontel; mich dünkt aber daß ſie für Leſſing nicht

[1] Laokoon S. 154. 155.

[2] Laokoon S. 173. 174.

ſo ins Unbeſtimmte hin beweiſen. Horaz am angeführten Orte[1] ſchilt nicht die für poetiſche Stümper, die einen Hain, Altar, Bach, Strom u. ſ. w. malen, ſondern am unrechten Orte malen:

— Inceptis gravibus plerumque et magna professis
Purpureus, late qui splendeat, unus et alter
Assuitur pannus, cum lucus et ara Dianae etc.
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed nunc non erat his locus. — —

Pope erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gaſtgebot auf lauter Brühen; damit aber hat er ja nicht „jedes ausführliche Gemälde körperlicher Gegenſtände, das nur ohne den Homeriſchen Kunſtgriff erſchiene," für ein froſtiges Spielwerk ohne Genie erklärt. Der Herr v. Kleiſt, dünkt mich, wollte in ſeinen Frühling eine Art von Fabel legen (ein Plan iſt ſofern ſchon darin, daß ſein Gedicht nicht eine Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung bloß auf Gerathewohl bald hie, bald da geriſſen, ſondern nach der Angabe einer kritiſchen Schrift ein Spaziergang iſt, der die Gegenſtände in der natürlichen Ordnung ſchildert in der ſie ſich ſeinen Augen dargeboten); er wollte, ſage ich, eine Fabel hineinlegen; ja nicht aber jede ausführliche Schilderung körperlicher Gegenſtände als ein froſtiges Spielwerk hinauswerfen. Und Marmontel endlich will zwar in der Idylle mehr Moral und weniger phyſiſche Bilder haben; ob aber dadurch die Idylle eine mit Bildern nur ſparſam durchflochtene Folge von Empfindungen, und wenn dieß, eben dadurch auch „eine fortſchreitende Folge von Handlungen werde, wo Körper nur mit einem Zuge geſchildert werden ſollen," weiß ich nicht, und nach Leſſing iſt ſie im andern Falle nicht Poeſie.

Handlung, Leidenſchaft, Empfindung! — auch ich liebe ſie in Gedichten über alles; auch ich haſſe nichts ſo ſehr als todte, ſtill-

[1] De arte poetica v. 14.

ſtehende Schilderungsſucht, inſonderheit wenn ſie Seiten, Blätter, Gedichte einnimmt; aber nicht mit dem tödtlichen Haſſe um jedes einzelne ausführliche Gemälde, wenn es auch coexiſtent geſchildert würde, zu verbannen, nicht mit dem tödtlichen Haſſe um jeden Körper nur mit einem Beiworte an der Handlung theilnehmen zu laſſen, und dann auch nicht aus dem nämlichen Grunde, weil die Poeſie in ſucceſſiven Tönen ſchildert, oder weil Homer dieß und jenes macht und nicht macht — — um deßwillen nicht.

Wenn ich Eins von Homer lerne, ſo iſt's daß Poeſie energiſch wirke: nie in der Abſicht, um bei dem letzten Zuge ein Werk, Bild, Gemälde (obwohl ſucceſſive) zu liefern, ſondern daß ſchon während der Energie die ganze Kraft empfunden, und werden müſſe. Ich lerne von Homer daß die Wirkung der Poeſie nie aufs Ohr, durch Töne, nicht aufs Gedächtniß, wie lange ich einen Zug aus der Succeſſion behalte, ſondern auf meine Phantaſie wirke; von hier aus alſo, ſonſt nirgends her, berechnet werden müſſe. So ſtelle ich ſie gegen die Malerei, und beklage daß Leſſing dieſen Mittelpunkt des Weſens der Poeſie, „Wirkung auf unſere Seele, Energie," nicht zum Augenmerke genommen.

18.

Malerei wirkt nicht aus dem Raume allein, d. i. Körper, ſondern auch im Raume, durch Eigenſchaften desſelben, die ſie zu ihrem Zwecke anrichtet. Nicht bloß alſo daß kein Gegenſtand der Malerei ohne Sichtbarkeit und Geſtalt ſtattfinde, ſondern Sichtbarkeit und Geſtalt ſind auch die Eigenſchaften der Körper durch die ſie wirket. Poeſie aber, wenn ſie nicht durch den Raum wirket, d. i. coexiſtent, durch Farben und Figuren, ſo folgt noch nicht daß ſie nicht aus dem Raume wirken, d. i. Körper von Seiten der Sichtbarkeit und Geſtalt ſchildern könne. Aus dem Mittel ihrer Wirkung folgt dieß nicht; denn ſie wirkt durch den Geiſt und nicht durch den ſucceſſiven Ton der Worte.

Malerei wirket durch Farben und Figuren fürs Auge; Poeſie, durch den Sinn der Worte auf die untern Seelenkräfte, vorzüglich die Phantaſie. Da nun die Handlung der Phantaſie immer ein Anſchauen genannt werden mag, ſo kann auch die Poeſie, ſofern ſie derſelben einen Begriff, ein Bild anſchauend macht, füglich eine Malerin für die Phantaſie genannt werden; und jedes Ganze eines Gedichts iſt das Ganze eines Kunſtwerks.

Nur da die Malerei ein Werk hervorbringt, das während der Arbeit noch nichts, nach der Vollendung alles iſt, und zwar im Ganzen des Anblicks alles, ſo iſt die Poeſie energiſch, das iſt, während ihrer Arbeit muß die Seele ſchon alles empfinden; nicht wenn die Energie geendigt iſt, erſt zu empfinden anfangen, und erſt durch Recapitulation der Succeſſionen empfinden wollen. Habe ich alſo eine ganze Schilderung der Schönheit hindurch nichts empfunden, ſo wird mir der letzte Anblick nichts gewähren. —

Malerei will das Auge täuſchen; Poeſie aber die Phantaſie — nur wieder nicht werkmäßig, daß ich in der Beſchreibung das Ding erkenne; ſondern bei jeder Vorſtellung es zu dem Zwecke ſehe zu dem es mir der Dichter vorführet. Die Art der Täuſchung iſt alſo bei jeder Gedichtart verſchieden, bei allen Gemälden nur zwiefach; entweder täuſchende Schönheit oder täuſchende Wahrheit. Aus dieſem Zwecke muß alſo das Werk der Kunſt und die Energie des Dichters geſchätzt werden.

Der Künſtler alſo wirkt durch Geſtalten für das Ganze eines Anblicks, bis zur Täuſchung des Auges; der Dichter durch die geiſtige Kraft der Worte während der Succeſſion, bis zur vollkommenſten Täuſchung auf die Seele. Wer alſo Farbe und Wort, Zeitfolge und Augenblick, Geſtalt und Kraft miteinander vergleichen kann, vergleiche. —

Manches zu dieſer Aufgabe hat ein ſcharfſinniger Engländer [1] vorgezeichnet, der im Geſchmacke des Shaftesbury ein Geſpräch über die Kunſt, und ein anderes über die Tonkunſt, Malerei und Dichtkunſt gegeben. — Schade nur daß er im letzten, ſtatt bloß den Unterſchied zwiſchen dieſen dreien Künſten zu entwickeln, auf die leere Grille geräth, den Vorzug zu beſtimmen den eine vor der andern habe. Zwiſchen völlig ungleichartigen Dingen läuft eine bloße Rangordnung auf einen ſchülerhaften Wettſtreit hinaus.

Laſſet uns ſehen was Harris für Seiten des Unterſchiedes findet. Zuerſt macht er die ſehr deutliche Eintheilung zwiſchen Künſten die ein Werk liefern, und Künſten die durch Energie wirken. Jene ſind, deren Wirkung coexiſtirende Theile hat, wie eine Bildſäule, ein Gemälde; dieſe, die ſucceſſive wirken, z. E. Tanz, Muſik. Der Mittelpunkt des Leſſing'ſchen Werkes, in welchen alle Strahlen fallen, iſt alſo ſchon von Ariſtoteles angegeben. Wenn die Wirkung einer Kunſt Energie iſt, ſo kann die Vollkommenheit ſolcher Kunſt nur während der Dauer wahrgenommen werden; iſt ſie ein Werk, ſo iſt die Vollkommenheit nicht während der Energie, ſondern erſt nachher, ſichtbar.

Malerei, Muſik und Dichtkunſt ſind alle mimiſch, nachahmend; verſchieden aber durch die Mittel der Nachahmung; die Malerei mimiſiret durch Figur und Farbe; die Tonkunſt durch Bewegung und Töne — Malerei und Tonkunſt durch natürliche, die Poeſie durch ein künſtliches und willkürliches Mittel. — Dieſen Unterſchied hat der Verfaſſer der philoſophiſchen Schriften aufs gründlichſte auseinandergeſetzt.

Jede Kunſt hat ihre Gegenſtände. Die Malerei Dinge und Begebenheiten, die ſich durch Figur und Farbe ausdrücken laſſen: Körper; Kräfte der Seele, die ſich im Körper äußern;

[1] J. Harris, Geſpräche über die Kunſt; über die Muſik, Malerei und Poeſie; über die Glückſeligkeit.

Handlungen und Begebenheiten, deren Vollständigkeit auf einer kurzen und augenscheinlichen Folge von Veränderungen beruhet; Handlungen, deren Veränderungen alle die ganze Dauer der Folge hindurch sich stets gleichförmig sind. Handlungen die in Einen Zeitpunkt zusammenlaufen; vielmehr bekannte als unbekannte Handlungen. — Man sieht daß, von dieser Seite betrachtet, Lessings Laokoon nicht vollendet sey, da er überhaupt mehr für den Dichter, als Maler geschrieben. —

Gegenstände der Tonkunst: Dinge und Vorfallenheiten, die vorzüglich durch Bewegung und Töne ausgedrückt werden können; diese sind allerlei Bewegungen, Töne, Stimmen, Leidenschaften durch Töne u. s. w.

Gegenstände der Poesie sind die Objecte beider vorigen Künste. Zuerst, sofern sie durch natürliche Mittel nachgeahmt werden. Hier war leicht zu erachten daß die Poesie der Malerei nachbleiben müsse, denn alles lief da hinaus daß Worte keine Farben, und der Mund kein Pinsel sey. Auch das ist mir befremdend, wie hier die Poesie der Tonkunst an natürlichen Tönen gleichkommen könne. Kurz, die Vergleichung ist übel gerathen. Durch bedeutende Worte, als durch willkürliche verabredete Zeichen, und dieß sollte eigentlich der Punkt der Lessing'schen Vergleichung seyn.

In den eigentlichen Gegenständen der Malerei (d. i. die durch Farben, Figuren und Stellungen charakterisirt sind — deren vollständige Einsicht nicht von einer Folge der Begebenheiten abhängt — wenigstens von einer kurzen und in die Augen fallenden Folge — wo alle mannichfaltigen Nebenumstände in einen untheilbaren Zeitpunkt zusammenlaufen): in allen diesen Gegenständen bleibt der Dichter dem Maler nach; denn erstlich, jener ahmt durch willkürliche Zeichen, dieser durch die Natur nach; dieser zeigt alles in

dem nämlichen Augenblicke, wie in der Natur; jener nur theilweise, zergliedernd; und also langweilig oder dunkel.

Es gibt auch Gegenstände die der Dichtkunst eigen sind; Handlungen die in die Länge dauern, und die ein für die Malerei prägnanter Augenblick in Eins bringt; Sitten, Leidenschaften, Empfindungen, und Charakter an sich, die sich am meisten durch Rede zeigen. Hier bleibt die Malerei völlig nach, leidet keine Vergleichung. — —

Harris geht nachher in die Gränzen der Poesie und Tonkunst, wo ich ihm nicht nachfolgen mag. Hier wünschte ich der Dichtkunst noch einen Lessing. Er betrachtet genauer den sittlichen, den geistigen Eindruck der Poesie; eine wieder unberührte Saite, die ich auch nicht berühren mag. Ich wollte meine Leser bloß auf einen Schriftsteller aufmerksam machen, der mit Lessingen einerlei Gegenstand bearbeitet, in manchem weiter gekommen, und scharfsinnig genug war seinen Gegenstand kurz und bündig zu erschöpfen, wenn er, statt des leeren Rangstreites, auf nichts als auf Unterschied, hiernach auf Gränzen, dann auf Gesetze hätte sehen wollen.

19.

Ich will nicht sagen daß Lessing nicht, dem Hauptzwecke seines Buchs nach, gegen Caylus, und gegen Caylus Affen an Unterscheidung Recht behalte; nur nicht immer an Gründen der Unterscheidung, und am wenigsten im Hauptgrunde. Er dünkt mich immer noch auf dem halben Wege, als wenn die Poesie durch Succession auf ein Werk arbeiten sollte, und nicht schon eben in der Succession ihr Werk liefere.

Der Dichter z. E., der uns Schönheit malen wollte, es sey nun ein Constantinus Manasses, oder Arioſt, ging nicht darauf aus, um hintennach zu fragen: wie sah Helena, wie sah Alcina aus?[1] uns mit seiner Beschreibung ein vollständiges Bild zu hinter-

[1] Laokoon S. 204.

laſſen u. ſ. w. Er führt uns durch die Theile, um jeden derſelben als ſchön anſchauend zu machen, um, wenn wir alle Theile vergeſſen hätten, ſoviel anſcheinend zu wiſſen: Helena, Alcina war reizend. Hat Arioſt auf Leſſing damit keine Wirkung gemacht, ſo wird er vielleicht auf diejenigen ſeiner Landsleute Eindrücke machen die die Schönheit in einer Alcina wie in einer gehauenen Venus theilweiſe anzuerkennen gewöhnt ſind; oder wenn Arioſt ſelbſt eine Alcina ſähe, würde er vielleicht auf ſolchem Wege — Und überhaupt kann man hier aus einer Vergleichung wenig folgern. Homer malt ſeine Helena nicht.[1] Warum? weil ſie ihn nicht angehet, weil er von Anfang bis zu Ende ſeines Gedichts nicht zu der Frage Zeit hat: wie ſahe ſie aus? ſondern immer, was trug ſich hier und damit zu? Helena kommt, die Greiſe ſehen ſie; wie anders, als daß ſie fühlen und ſagen mußten was ſie fühlten und ſagten; nicht aber läßt Homer ſie das fühlen und ſagen, um „durch Wirkung anzuzeigen daß Helena ſchön ſey.“ — Arioſt hingegen, der Homer Italiens, der aber vom griechiſchen Homer alles eher als dieß beſtändige Fortſchreiten der Handlung hat, Arioſt, der ſein ganzes Gedicht durch nicht das Werk zu ſeiner Manier macht: Es ward, es ward, es ward, ſondern auch „es war,“ und „wie war es?“ Arioſt hätte entweder ſo nicht fragen ſollen, oder er mußte uns durch die Theile führen. — Nicht daß wir nachher die Theile ſammeln, zuſammenſetzen; nicht daß nachher die Phantaſie ſtreben ſoll ſich das Ganze eines Kunſtwerks zu denken; im Schildern ſelbſt, im Durchführen durch ſeine Theile hat er ſeinen Zweck erreichen wollen — Ob er ihn erreicht? davon mag jeder denken was er will; genug, er wollte ihn während der Energie erreichen.

Wenn der Dichter die Schönheit lieber in Wirkung, in Bewegung, d. i. reizend vorſtellet, ſo thut er's nicht damit dieſe ſich bewegende Schönheit dem ſich bewegenden Verſe entſpreche; nicht

[1] Laokoon S. 201. 215.

als wenn jeder Zug der Schilderung, der Form, Geſtalt, und nicht Wirkung, nicht Bewegung iſt, deßwegen unpoetiſch würde;[1] ſondern ich generaliſire den Satz lediglich ſo: „jede Schilderung der Schönheit wirke energiſch," d. i. zu dem Zwecke des Dichters zu dem ſie da iſt, und dann während jedem Zuge den ſie liefert. Hiernach möge ſich Arioſt verantworten; aber das Leſſing'ſche Gebot: „Schönheit des Körpers zeige ſich bei dem Dichter bloß durch Wirkung, bloß durch Bewegung,"[2] räumt zu viel auf.

Zu viel ſelbſt in Homer; denn ich weiß wohl nicht ob bei der ganzen Juno, wenn er ſie nicht körperlich, wenn er ſie nur durch ein Beiwort ſchildern wollte, kein wirkſamerer, kein reizenderer Zug ſey als der, die weißellbogige Juno (man erlaube mir das ungeheure Wort), ob dieſer Eine Zug der ſey durch den ſie an der Handlung theilnehme, der durch ihren Körper Handlung bezeichne u. ſ. f. So ſeine ſchönknieige Briſeis, und ſeine blauäugige Pallas, und ſein breitſchulteriger Ajax, und ſein geſchwindfüßiger Achilles, und ſeine ſchönhaarige Helena — wo iſt hier Wirkung, Bewegung, Reiz, Handlung? — Immer ein ſchöner Zuruf an die Dichter:[3] „Malet uns das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verurſachet" — (wenn dieß nämlich die Energie eures Gedichts will), ſo habt ihr die Schönheit ſelbſt geſchildert (nämlich ſofern ihr ſie nach der vorigen Parentheſe ſchildern müſſet). Nicht aber umgekehrt; ihr Dichter, ſchildert keine körperliche Schönheit; könnet ihr ſie nicht durchgängig in Reiz, in Wirkung ſchildern; der Form nach müſſe euch kein Zug entwiſchen; der Geſtalt nach ſchildert ſie nicht. — So umgekehrt habe ich auf den Satz wenig Zutrauen.

[1] Laokoon S. 217.
[2] S. 214.
[3] S. 215.

Wer kann läugnen daß in mancher Gedichtart der erotiſchen Poeſie körperliche Schönheit geſchildert werden müſſe, und wer muß nicht alsdann auch zugeben daß manche Theile dieſer körperlichen Schönheit in Reiz, in Bewegung, nicht geſchildert werden können? einmal vorausgeſetzt daß Arioſt ein Gemälde ſeiner Alcina liefern ſollte und wollte; wie konnte er wohl ihre Naſe, Hals, Zähne, Arme in Wirkung ſchildern? Leſſing frage:[1] was eine Naſe ſey an welcher der Neid nichts zu beſſern findet, und ich frage: was eine Naſe ſey die ſich in Reiz, in ſchöner Bewegung zeige? — Arioſt mußte alſo entweder ſolche Theile auslaſſen, und da er's nun einmal auf Schilderung angeſetzt, ſo würde die Auslaſſung einem Italiener ſo geſchienen haben als jene ſeine Lobſatire auf ein ſchönes aber großnaſiges Mädchen, die alle Theile ihres Geſichts zum Himmel erhob, und bei Schilderung der Naſe ohnmächtig aufhörte. Oder er mußte ſolche Züge, die ſich nicht anders als durch die Form anſchauend machen ließen, ſchon ſo ſchildern, und ſich deſto mehr an andern reizvollen, geiſtigen Zügen erholen. Ich halte dieſe Vermiſchung auch zu ſehr nach dem Geſchmacke der Italiener, als daß ſie ſich durch die vorſtehende Leſſing'ſche Kritik dieſe und dergleichen Schilderungen, von denen ihre Dichter voll ſind, würden rauben laſſen. Noch minder gilt die Urſache[2] warum Arioſt mit ſeinen Schilderungen Unrecht haben ſoll: „was für ein Bild geben dieſe allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeiſters, der ſeine Schüler auf die Schönheiten des akademiſchen Modells aufmerkſam machen will, möchten ſie noch etwas ſagen; denn ein Blick auf dieſes Modell, und ſie ſehen Stirn, Naſe, Hand u. ſ. w. Aber bei dem Dichter ſehe ich nichts." Eben als wenn der Dichter die Figuren die er ſchildert auch im Kupfer müßte vorſtechen laſſen! Wer hat nicht eine Naſe, Hand, Stirn geſehen, und wem koſtet es Anſtrengung ſich eine Stirn, in den

1 Laokoon S. 210.
2 Laokoon S. 211.

beſten Schranken, den ſchönſten Schnitt einer Naſe, die ſchmale Breite einer niedlichen Hand zu denken, jedesmal da ſie der Dichter nennet? Ich empfinde hierbei nicht ſo, wie Leſſing, mit Verdruſſe die Vergeblichkeit meiner beſten Anſtrengung ſo etwas einzeln ſehen zu wollen; nachher aber jedes zuſammenzuſetzen, mir alles in Einem, und Eins in allem zu denken, die Alcina mir mit jedem dieſer Theile im Ganzen, deutlich, wie ein Zeichenmeiſter, zu denken — O die Anſtrengung fordert ja nicht der Dichter von mir! er führte mich theilweiſe, zeigte mir in jedem Theile die Schönheit; da energiſirte ſeine Muſe, und warum nicht? da ſie kein akademiſches Modell von Schönheit, das man auf einmal in allen ſeinen Theilen ſehen ſollte, zu liefern unternahm.

Und ſoll die Dichtkunſt keine ſchöne Geſtalt ſchildern, weil ihre Theile coexiſtent ſind, ſo ſollte Homer auch keine häßliche Geſtalt, keinen Therſites geſchildert haben, weil ihre Mißtheile eben ſo coexiſtent ſind, und auch coexiſtent gedacht werden müſſen, wenn ein Bild der Häßlichkeit werden ſoll. Leſſing hat Homeren durch ſein Gewebe von kritiſchen Regeln ſelbſt verwickelt, und nun will er mit ihm hinaus wo er kaum durchkommt. „Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erſcheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichſam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu ſeyn aufhöret, wird ſie dem Dichter brauchbar.“ [1] Mich dünkt, Leſſing thue einen Fehlſtreich, um die Verlegenheit zu zerſtücken. Wäre die Frage: wie kann der griechiſche Dichter einen Häßlichen ſchildern, da ihn doch der griechiſche Künſtler nicht ſchildern mochte? ſo mag die Antwort gelten: die Figur tritt uns nicht mit einmal vors Auge; in der Schilderung des Dichters iſt ſie minder widrig; ſie höret von der Seite der Wirkung auf unſern Anblick auf häßlich zu ſeyn. Aber was ſoll das hier? Es wird einmal eine körperliche Geſtalt geſchildert, ſucceſſive geſchildert, da ihre Theile und Mißtheile doch

[1] Laokoon S. 232.

zuſammen exiſtiren, da ſie doch in Verbindung gedacht werden müſſen, wenn der Begriff der Häßlichkeit aufkommen ſoll — Weg alſo mit dem Therſites, nach Leſſings Grundſätzen, nicht weil er häßlich, ſondern weil er ein Körper iſt, weil er als körperliche Geſtalt, und doch ſucceſſiv, geſchildert werden muß.

„Aber der Dichter kann ihn nutzen, er nutzt ihn zu“ [1] — — ſo kann er doch alſo Formen, körperliche Schilderungen nutzen? Und wenn er ſie nutzen kann, ſind ſie ihm erlaubt? Worüber ſtreiten wir denn? Kann er häßliche Formen nutzen, wie weit eher ſchöne? und ſind ihm jene erlaubt, wie weit eher dieſe? So kann er doch alſo, wenn er Energie in ſie leget, auch körperliche Gegenſtände ſchildern — Was wollen wir mehr? Die Schärfe des Bogens hat nachgelaſſen; erſchlaffet liegt er da! Mit einer ſolchen Zugabe hat Leſſing den größten Theil ſeines Buches widerlegt.

20.

Und wozu nutzet denn Homer den Therſites? Die Frage wird wieder Homeriſch, und in Homeriſchen Fragen antworte ich ſo ſelten mit Leſſing gleich. „Homer macht den Therſites häßlich, um ihn lächerlich machen zu können. Durch ſeine bloße Häßlichkeit wird er nicht lächerlich, aber auch ohne dieſelbe nicht ſeyn.“ [2] Auf dieſe Aſſertion bauet Leſſing einen Theil ſeiner Theorie des Lächerlichen, der ich lieber einen andern Ort und Grundlage wünſchte als hier.

In meinem Homer iſt der Hauptcharakter Therſites nicht lächerlich, ſondern häßlich; er iſt kein lächerlich, ſondern boshaft knurrender Kerl, er hat die ſchwarzeſte Seele unter allen vor Troja.“ [3]

[1] Laokoon S. 232.

[2] S. 233.

[3] So machte ihn Ulyſſes

Οὐ γὰρ ἐγὼ σέο φημὶ χερειότερον βροτὸν ἄλλον
Ἔμμεναι, ὅσσοι ἅμ' Ἀτρείδῃσ' ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον.
Iliad. B. v. 248. 249.

Alle sitzen ruhig; der einzige Thersites lärmt noch umher; [1] er fängt, wahrhaftig nicht zum Spaße, sondern mit der bittersten Galle, an zu zanken; er schmähet die Könige, aber gewiß nicht als Hofnarr, sondern als Feind, als Todfeind. Wie derb und empfindlich [2] schmähet er auf Agamemnon, auf seinen Geiz, auf seine Feigheit, auf seine Ungerechtigkeit! Und das alles vor der Armee, verleumdend und lügenhaft, im dreistesten Tone, als ein Richter der Könige, und dazu, als wäre es im Namen aller Griechen, [3] als hätten ihn alle dazu gedungen! Und in eben demselben Athem schimpft er die ganze Nation [4] selbst, schilt alle Griechen für Feige und Nichtswürdige, spricht in einem Tone als hätte er mehr als alle gethan, müsse für alle sorgen, könne allen gebieten, könne über alle urtheilen! Und noch nicht genug! er muß noch einen Abwesenden, [5] den Tapfersten der Griechen, den Achilles, schmähen, und zwar mit der gräulichsten Lüge schmähen, daß Achilles kein Herz habe — O der nichtswürdige, häßliche Kerl! nach griechischen Begriffen konnte kein Nichtswürdigerer vor Troja gefunden werden.

Und wenn er noch das alles aus Dummdreistigkeit sagte! Aber nun kennet ihn Homer besser; er war schon von jeher gewohnt so pöbelhaft sich gegen die Könige zu setzen, um — den Griechen eine Freude zu erwecken, einen Gefallen zu thun [6] — und nun wird der Kerl noch niederträchtiger, noch häßlicher. Nach griechischen Begriffen der Ehre kann es keine häßlichere Seele geben.

Daher hassen ihn auch alle Griechen; [7] daher auch mitten in ihrer Betrübniß das Freudengelächter [8], da sich Ulysses seiner erbarmet,

1 Iliad. *B.* v. 212.
2 v. 221. etc.
3 v. 227. — — ἅς τοι Ἀχαιοὶ δίδομεν κ. τ. λ.
4 v. 232.
5 v. 241.
6 v. 215. ὅ, τι οἱ εἴσαιτο γελοῖον Ἀργείοισιν Ἔμμεναι·
7 Iliad. *B.* v. 222. 223.
8 v. 270. etc.

und ihn mit seinem Scepter zum Schweigen bringt; daher die allgemeine Stimme: „Ulysses hat nie eine herrlichere That gethan als jetzt, da er diesen bösartigen Schwätzer gezüchtigt."

So schildert ihn Homer mit jedem Zuge; so zeigt er sich selbst mit jedem Worte; so begegnet ihm Ulysses mit Auge und Mund und Hand. Er wirft ihm den verächtlichsten Blick zu;[1] spricht und handelt mit ihm en Canaille; so beträgt er sich hintennach selbst; er hängt die Nase, krümmt den Rücken, und weint — Verächtlichste, häßlichste Seele vor Troja! Nach griechischen Begriffen war der Werth eines Mannes, eines Soldaten, eines Helden auf edlen Stolz gegen sich selbst, auf Ehrerbietung gegen die so Ruhm verdienten, auf männliche Wahrheitsliebe, auf Achtung gegen das Publicum, auf freien Gehorsam gegen die Obern, auf Ehre gebauet; — in jedem Verstande war dieß ein Ideal einer häßlichen Seele.

Und nach griechischen Begriffen muß auch eine so häßliche Seele keinen andern als den häßlichsten Körper bewohnen; so schildert ihn Homer: „Am Gemüthe der bösartigste, am Körper der häßlichste aller Griechen vor Troja."[2]

Wo ist nun, daß Homer den Thersites häßlich macht um ihn lächerlich zu machen? Ihn als Possenreißer vorführen will er wahrlich nicht; bloß ein Mißverstand des griechischen Ausdrucks[3] hat Lessingen und andere dazu verleitet. „Er war so niederträchtig," sagt Homer, „daß er seine Pflicht vergaß, mit den Königen zankte, sich Prügel zuzog, bloß um den Griechen mit seinen Reden eine Freude zu machen." — Nichtswürdige Seele! die alle für so mißvergnügt, so häßlich knurrend hält als sich selbst, die allen durch ihre Bosheit

[1] v. 245. *ὑπόδρα ἰδών.*

[2] *αἴσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε.* v. 216.
Ον — — χερειότερος βροτὸς ἄλλος v. 248.

[3] *Τι οἱ εἴσαιτο γελοῖον Ἀργείοισιν*
Ἔμμεναι — — — v. 215.

einen Gefallen zu thun glaubt. So erkläre ich Homer und finde dieſen Zug dem ganzen Gemälde ſeiner Reden, ſeiner Handlungen gleich, niederträchtig, häßlich. So nimmt ihn Ulyſſes; er ſchilt ſeine Bosheit, verachtet ſeine Feigheit, ſtraft ſeinen Trotz; ſo nehmen ihn die Griechen; ſie haſſen ihn, hören ihn mit Unwillen, und freuen ſich, da ſein Rücken blutet; ſo tritt er vor, ſo wird er abgefertigt.

Ich ſehe alſo nicht daß das γελοῖον ſein Hauptcharakter iſt, noch minder daß dieſer Charakter ohne Häßlichkeit nicht ſeyn könnte, wie Leſſing philoſophirt.[1] Ein häßlicher Körper, und eine häßliche Seele, was gibt dann das für einen Contraſt des Lächerlichen! Nach griechiſchen Begriffen gehört nichts beſſer zuſammen, und auch Homer gibt ihm den häßlichen Körper, eben um den Unwillen gegen ihn zu beſtärken, um ſeine häßliche Seele uns ſichtbar vor Augen zu ſtellen, um uns den Kerl durchaus verächtlich zu machen. Das Lächerliche iſt ſo wenig die Hauptfarbe im Therſites, daß ſelbſt die Züge die man dahin zu ziehen pflegt, ſein unendliches Geſchwätz,[2] ſein vieles Geräuſch,[3] ſein Pöbelausdruck,[4] ſein Zweck,[5] um den Griechen einen Gefallen zu thun — nicht den Luſtigmacher, ſondern, nach griechiſchen Begriffen, den in allem nichtswürdigen Menſchen ſchildern. Selbſt daß die Griechen über ihn lachen iſt Schadenfreude, iſt ein Gelächter des Haſſes; nicht die unſchuldige Freude über eine luſtige Priſe, die unſchuldig lächerlich wird. Wäre Therſit ein ſolcher; er ſey auch dumm, er ſey auch häßlich am Körper; wenn er nicht boshaft handelte — o ſo vergebe ich es Ulyſſes nicht, daß er ſo mit ihm umgeht. Laß den Häßlichen der ſich ſchön, den Dummen der ſich klug, den Feigen der ſich tapfer dünkt, nur immer ohne blutige

[1] Laokoon S. 233. 234.

[2] Ἀμετροεπὴς.

[3] ἐκολώα.

[4] Ἔπεα ἄκοσμα, οὐ κατὰ κόσμον.

[5] τι οἱ εἰσαιτο γελοῖον Ἀργείοισιν.

Schwiele auf dem Rücken lauſen! Laß, o Ulyſſes, nur immer deinen Scepter ruhen, und wenn du, nach deiner Klugheit, dich ſelbſt kenneſt, ſo ſprich zu dem der dir bloß lächerlich auf der Naſe ſpielt, was Onkel Tobias Shandy zu jener Fliege: „Geh, armer Teufel! warum ſollte ich dir was thun? die Welt iſt gewiß weit genug mich und dich zu faſſen.“ Thuſt du das nicht, willſt du einen häßlich Lächerlichen dafür abprügeln, daß er häßlich und lächerlich iſt, Ulyſſes, ſo — —.

Doch ſo iſt der Homeriſche Therſites nicht; er verdient was er bekam; wir ſagen mit den Griechen im Homer: „nie hat Ulyſſes edler gehandelt als jetzt!“ wir gönnen ihm gern ſeine Tracht Schläge. Wo bleibt alſo das Unſchädliche, das οὐ φθαρτικὸν, das Ariſtoteles zum Lächerlichen fordert? Dem Ulyſſes und Agamemnon ſchadet freilich ſein bösartiges Verleumden nicht; aber für ſeinen eigenen Rücken geht es nicht ſo gut ab; denn wem wird ein blutiger ſchwielenvoller Rücken, als ein οὐ φθαρτικὸν τι, oder als ein gutes Unterkleid, dünken? Auch den Griechen konnten Schläge, als Schläge, kein Schauſpiel des Lächerlichen ſcheinen; wenn ihr ſchadenfroher Haß gegen Therſites ihnen nicht in dieſer Strafe das: Nicht zu viel! das Viel mehr verdient hätte fühlen laſſen. Der erſte Strich vom Lächerlichen, das Unſchädliche, iſt alſo ziemlich zweifelhaft; und der andere, der Contraſt zwiſchen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, erliegt bei Therſites unter dem Eindrucke des Unvollkommenen, des an ſich ſelbſt Häßlichen. Auch wer ein Grieche werden kann, wird Therſites in dieſem Lichte ſehen.

21.

„Der Dichter (ſagt Leſſing) nutzt die Häßlichkeit, um die vermiſchten Empfindungen des Lächerlichen und Schrecklichen hervorzubringen.“ [1]

Zuerſt bemerke ich: daß, ſo verſchieden an ſich dieſe zwo Gattungen vermiſchter Empfindungen, Schreckliches und Lächerliches, ſeyn

[1] Laokoon S. 232. 233.

mögen, ſo leicht können ſie ſich in einander verwandeln. Das Schreckliche, als unſchädlich erkannt, wird, eben weil es uns ſchrecklich dünkte, lächerlich; das Lächerliche, als ſchädlich erkannt, eben weil es uns nur lächerlich dünkte, ſchrecklich. Vielleicht werden beide alſo das Häßliche aus Einer Urſache, ihrer verwandten Natur nach, nutzen? Wir wollen forſchen:

Nicht alles Lächerliche darf häßlich ſeyn. Unter der großen Menge unſchädlicher Contraſte zwiſchen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten gibt's zwar auch einen, der — häßlich ſchön heißt, und ſich auf mancherlei Weiſe äußert, z. E. häßlich ſeyn und ſich ſchön dünken, häßlich ſeyn und für ſchön erkannt werden, häßlich ſeyn und durch Auszierung ſchön ſeyn wollen u. ſ. w. Allein dieſe eigene Gattung lächerlicher Contraſte macht noch nicht alle Gattungen, die ganze Art aus. Der Schwach-ſtarke, der Klein-große, der Unwichtig-witzige in jeder Art, ſind eben ſolche lächerliche Geſchöpfe, als der Häßlich-ſchöne.

So darf auch nicht alles Schreckliche häßlich ſeyn. Wenn ein Weſen ſeiner höhern Natur, ſeiner größern Uebermacht wegen, uns Schrecken[1] gebietet, ſo darf dieß Schreckliche weder in dem Gegenſtande mit Formen, noch in unſerer Seele mit Empfindungen des Häßlichen vergeſellſchaftet ſeyn. Ein Ungewitter z. E. oder, wenn ich's in ein Bild verwandele, ein donnerwerfender Jupiter, kann fürchterlich ſchrecklich ſeyn, aber ohne Verzerrung des Geſichts, ohne häßliche Formen. Ein brüllender Löwe z. E. kann, ſelbſt wenn ich mich in Sicherheit fühle, mir ein ſchrecklicher, ein ſchaudervoller, keineswegs aber deßwegen ein häßlicher Anblick ſeyn.

Es folgt alſo: daß, um die vermiſchten Empfindungen des Lächerlichen und Schrecklichen hervorzubringen, Häßlichkeit nicht jedesmal, nicht ſchlechthin als Ingrediens gebraucht werden dürfe. Es

[1] Die meiſten Homeriſchen Götter ſind ſchrecklich; aber deßwegen auch häßlich?

wird daher dem Weſen einer Kunſt anheim geſtellt werden können ob ſie das was ſie nicht brauchen darf brauchen könne, was ſie nicht ſchlechterdings brauchen darf hie und dort brauchen wolle. Ich fahre fort:

Unter den ſchädlichen Contraſten die das Lächerliche machen, gibt's namentlich auch den Contraſt des Häßlich-ſchönen; zum Lächerlichen alſo kann Häßlichkeit wirklich ein weſentliches Ingrediens ſeyn, um es hervorzubringen.

— Wo alſo das Häßliche zum Lächerlichen zutrifft, da treffe es weſentlich zu; es gehöre mit zum Contraſt; es kann nicht wegbleiben. Wo es wegbleiben kann, iſt's auch ein Kennzeichen daß es wegbleiben muß. — So erklärt Leſſing mit Recht es für eine alberne Mönchsfratze, daß der weiſe und rechtſchaffene Aeſop in der häßlichen Geſtalt des Therſites, durch dieſelbe, im Contraſt mit ſeiner ſchönen Seele, lächerlich werden ſolle.

Träfe aber das Häßliche zum Schrecklichen, ſo könnte es bloß als Nebenidee zutreffen; es gehörte nicht in die Empfindung des Schauders. Es muß alſo nicht anders als wie ein Nebeningrediens zugemiſcht werden; damit es die Hauptempfindung ja nicht ſchwäche, damit der Schauder nicht Unwille werde, wenn er's nicht werden ſoll.

Wo ein Gegenſtand durch das Ingrediens des Häßlichen lächerlich werden ſoll, da kann er, ſolange er in den Gränzen der Wahrſcheinlichkeit bleibt, nie zu häßlich ſeyn. Aber das Häßliche zum Schrecklichen kann allerdings zu ſehr verſtärkt werden, und, als Hauptingrediens behandelt, das Schreckliche wirklich hindern. Einen Gegenſtand ganz häßlich fühlen, ſo daß die Idee des Unwillens, des Ekels, jede andere verdunkelt, heißt gewiß nicht ihn ganz fürchterlich empfinden. Das Gefühl des Schrecklichen iſt Schauder der Furcht; das Blut tritt zum Herzen zurück; Bläſſe bedeckt das Geſicht; Kälte läuft den Körper herab; bald aber nimmt ſich die Natur zur Selbſtvertheidigung zuſammen; das Blut tritt verſtärkt in ſeinen vorigen

Gang; die Wangen röthen ſich; das Feuer breitet ſich wieder aus; die Furcht iſt vorbei; der Schrecken iſt in Zorn verwandelt. So erzeugte, gebar und tödtete ſich die Empfindung des Schrecklichen. — Aber die Empfindung des Häßlichen wie weit anders! Der Mißton, die widerwärtige Erſcheinung, die wir häßlich nennen, wirkt auch in meinem Nervengebäude Mißton; es bringt meine Saiten der Empfindung widrig an einander; es krallet in meiner Natur. Die Empfindung des Häßlichen durchläuft alſo meinen Körper ganz anders als das Gefühl des Schrecklichen; ſie gehören nicht in Eins.

Und auch zuſammengeſchlagen vermiſchen ſie ſich kaum. Der grauſame Richard der Dritte[1] erregt mir Schrecken; der an Seele und Körper häßliche Richard Abſcheu. Die Häßlichkeit ſeiner Seele, den Abſcheu meiner Empfindung gegen ihn, kann wohl die Häßlichkeit ſeines Körpers verſtärken; mit meinem Schrecken aber, mit ſeinem Charakter des Fürchterlichen, hat ſie nichts zu thun. Wenn ich die abſcheuliche Seele Edmunds[2] aus einem wohlgebildeten Körper ſprechen höre, ſo kann ich den ſchönen Körper noch beklagen, der einer ſo ſchwarzen Seele zur Wohnung dienen muß; ich kann ihn lieben, wenn ich ſeinen Einwohner haſſe; der Abſcheu an der Seele wird alſo durch den Körper nicht verſtärkt, ſondern eher geſchwächt. Aber der Schrecken, welchen die ſchwarzen fürchterlichen Anſchläge Edmunds erregen, iſt ganz etwas anders; er wirkt, ungeachtet ſeines ſchönen Körpers, eben ſo in vollem Maße. Edmund, der Böſewicht, iſt mir abſcheulich; Edmund, der ſchädliche Böſewicht, ſchrecklich.

Wenn ich es alſo Leſſingen zugebe: „daß ſchädliche Häßlichkeit allezeit ſchrecklich ſey,“[3] ſo wird auch er mir zugeben daß ſie es nicht wegen ihrer Häßlichkeit, ſondern bloß wegen ihrer Schädlichkeit ſey; daß alſo der Dichter durch das Häßliche nie die Empfindung

1 Laokoon S. 238.
2 Laokoon S. 237.
3 S. 236.

des Schrecklichen hervorbringen, daß er ſie, eigentlich geſprochen, nie verſtärken könne; kurz, daß Schreckliches und Häßliches zwo ganz verſchiedene Arten der Gegenſtände, Furcht und Abſcheu zwo ganz verſchiedene Arten der Empfindung ſeyen. Leſſing hat vielleicht ſagen wollen: „Abſcheu gegen die häßliche Seele des andern werde durch Abſcheu an ſeinem häßlichen Körper verſtärkt; der Dichter könne ſich alſo der Formen des Häßlichen bedienen, um Abſcheu zu verſtärken.“ Alsdann hat er Recht, aber auch keine Verſchwiſterung der Empfindungen angegeben; denn Abſcheu bleibt Abſcheu, das Häßliche, das Abſcheuliche ſey in Seele oder Körper.

Ich habe die Empfindung am Häßlichen der Formen Abſcheu genannt; Leſſing glaubt,[1] ſie Ekel nennen zu können, und geht darin von Mendelsſohn ab, der Ekel nur in den niedrigen Sinnen, Geſchmack, Geruch und Gefühl, nicht aber in Gegenſtänden des Geſichts, und kaum des Gehörs finden will.[2] Der Sprachgebrauch, der, in Sachen wo es auf nichts als Gefühl ankommt, immer gehört werden kann, ſcheint auf der Seite des letztern Philoſophen; nur, wenn ich nicht irre, mit folgenden Unterſcheidungen.

Im eigentlichen Verſtande ſcheint Ekel dem Sinne des Geſchmacks zuzukommen; nicht aber bloß übermäßige Süßigkeit,[3] ſondern jede widrige Berührung unſerer Geſchmacksnerven verurſachet Ekel. Daher die große Verſchiedenheit des Geſchmacks auf verſchiedenen Zungen, nachdem ihre Fibern ſo und nicht anders geſtimmt ſind, ſo und nicht anders angenehm oder widrig berührt werden können. Hier iſt alſo Ekel eine Haupteigenſchaft des Uebelgeſchmacks, der nicht von der zu langen Dauer einförmiger Berührungen unſerer Geſchmacksfibern, wie Mendelsſohn meinet, ſondern, wie ich glaube, von jeder unſerer Natur widrigen Berührung derſelben herrühret. Gewiſſe Geſchmacksarten ſind ekelhaft nach der allgemeinen Empfindung; andere nach dem

[1] Laokoon S. 247.
[2] Literat. Br. Th. 5. S. 107.
[3] Literat. Br. Th. 5. S. 107.

Eigenſinn Einer Natur, das iſt nach der beſonderen Spannung der Fibern in dieſem einzelnen Subjecte. Gewiſſe Arten des Ekels ſind angeboren, wenn die Werkzeuge des Geſchmacks urſprünglich ſo und nicht anders gebildet ſind; andere ſind angewohnet, und durch lange Aſſociationen der Ideen zur Natur geworden. Einiges iſt ekelhaft, wenn wir's koſten; ein anderes, wenn wir's gekoſtet haben, nachdem die widrige Berührung ſchnell oder langſam geſchah u. ſ. w. Das Ekelhafte, was in Gegenſtänden des Geſchmacks das Auge präoccupirt, iſt nichts als Wiederholung voriger Senſationen, aber eine ſo ſtarke Wiederholung, daß ſie ſelbſt Senſation erregt, und alſo mit derſelben vermiſcht wird. — In Gegenſtänden des Geſchmacks hat alſo das Auge nichts ekelhaftes.

Geſchmack und Geruch ſind in unſerer Natur durch ein geheimes Band der Organiſation vereinigt; die Stärke des einen pflegt nicht ohne die Stärke des andern zu ſeyn, und der Verluſt des einen den Verluſt des andern nach ſich zu ziehen. Zunächſt alſo kommt der Ekel dem Geruch zu durch eine widrige Bewegung der Geruchsfibern; darf ich aber ſagen daß er ihm bloß zukomme durch das Band der ähnlichen Organiſation mit dem Geſchmack? Ich glaube faſt: auch ein ekelhafter Geruch erregt Erbrechen, d. i. widrige Berührung der Geſchmacksorgane. Er äußert ſich alſo durch den Geſchmack; er kommt dem Geruch zu, bloß als einem mit dem Geſchmack verbundenen Sinne; jeder andere unangenehme, z. E. zu ſtarke, zu betäubende, Geruch heißt nicht ekelhaft.

Dem Gefühl kommt Ekel ſchon ſehr uneigentlich zu. „Eine zu große Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern nicht genug widerſtehen,“[1] z. E. ein Antaſten des Sammets, feiner Haare ꝛc., kann im eigentlichen Verſtande eben ſo wenig ekelhaft heißen als das ſogenannte Kitzeln; es iſt Widrigkeit, ein heterogeneres Gefühl, eine heterogenere Berührung als ich mag; und zwar Widrigkeit durch das zu Sanfte. Nun gibt's eine andere Widrigkeit, das

[1] Liter. Br. eb. daſ.

Gefühl einer heterogenen Nervenſpannung, durch das zu Heftige, zu Gewaltſame. So kreiſcht uns ein Griffel ins Ohr, der einen Stein hinunter krallet; wir fühlen unſer ganzes Nervengebäude widrig erſchüttert; wir wollen aus der Haut fahren; aber erbrechen wollen wir uns nicht. Widrig iſt der Gegenſtand für unſer fühlendes Ohr; nicht aber ekelhaft.

Dem Gehör, als ſolchem, kommt Ekel noch minder zu: denn „eine unmittelbare Folge von vollkommenen Conſonanzen“ [1] kann Ueberdruß, aber eigentlich nur demjenigen Ekel erwecken bei welchem Geſchmack der Hauptſinn wäre, und der die Süßigkeit der Töne nur empfände, ſofern ſie mit der Süßigkeit, in Anſehung des Geſchmacks, Aehnlichkeit hätte. Ein ſolcher allein würde in der übermäßigen Conſonanz auch eine Aehnlichkeit mit übermäßiger Süßigkeit, folglich an Tönen Ekel empfinden; kein anderer! Ich ſage mit Fleiß empfinden, dunkel empfinden; denn von dem klaren Hinzudenken iſt hier nicht die Rede.

Endlich: ekelhafte Gegenſtände fürs Auge. Leſſing glaubt [2] „daß ein Feuermal in dem Geſichte, eine Haſenſcharte, eine gepletſchte Naſe mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, ſich wohl ſo nennen ließen, daß wir etwas dabei empfinden was dem Ekel nahe komme, daß, je zärtlicher das Temperament iſt, wir deſto mehr von den Bewegungen im Körper fühlen werden, die vor dem Erbrechen vorhergehen.“ Ich mag bei ſo unſichern Sachen des dunkelſten Gefühls über Namen nicht ſtreiten; indeſſen dünkt mich daß das zärtlichſte Temperament, und dazu im zarteſten Zuſtande der Empfindung, z. E. eine ſchwangere Frau, ſolche Gegenſtände eher widrig als ekelhaft nennen, eher davor zurückſchaudern und in Ohnmacht fallen als ſich darüber erbrechen werde; daß die unangenehme Empfindung immer alſo eher Widrigkeit des Gefühls, Abſcheu des Anblicks, als Ekel zu nennen ſey. Es ſey

[1] Liter. Br.

[2] Laokoon S. 247. 248.

indeſſen darum daß ein ſolcher Anblick Bewegungen erregen kann die vor dem Erbrechen vorausgehen; gibt Leſſing eben damit das Erbrechen nicht für die ſicherſte Wirkung des Ekels an? Und da das Erbrechen eigentlich nur dem Sinn des Geſchmacks zukommt, ſo muß, wenn das Auge Ekel empfände, es bloß durch eine Aſſociation von Geſchmacksideen ſolchen empfinden, und über die Zärtlichkeit des Temperaments mag ich nicht ſtreiten.

Genug für mich daß Ekel eigentlich nur dem Geſchmacke, und dem Geruche, als einem mit dem Geſchmacke verbundenen Sinne zukomme. Das grobe Gefühl der übrigen Sinne empfindet Widrigkeit, und nicht Ekel, es ſey denn daß in dieſem und jenem Subjecte das Gefühl eines Sinnes in der körperlichen Organiſation, oder in dem zur Natur gewordenen Laufe der Begriffe mit dem Geſchmacke, und dem Geruche, gleichſam in näherm Bunde ſtehe. Es gibt nämlich Menſchen bei denen der Geſchmack, mithin auch der Geruch, unter den groben Sinnen gleichſam die herrſchendſten ſind, und den ſinnlichen Empfindungen insgeſammt alſo Ton zu geben vermögen; bei ſolchen kann ſich ein widerlicher Anblick, ein widriger Schall, ein widriges Gefühl mehr dem Ekel nähern, d. i. Bewegungen erregen die vor dem Erbrechen vorauszugehen pflegen. Allein dieſe Beſonderheit in der Stimmung des Nervengebäudes hindert nicht daß auch in ihnen unmittelbare Widrigkeit des Gefühls, Geſichts, Gehörs, von der mittelbaren Widrigkeit in dieſen Sinnen durch Hülfe eines fremden Sinnes, des Geſchmacks, unterſchieden ſeyn ſollte. Das Ekelhafte kann ſich mehr oder weniger, nachdem die Organiſation geſtimmt iſt, in jede unangenehme ſinnliche Empfindung einmiſchen; nicht aber jede unangenehme ſinnliche Empfindung, jede Widrigkeit in einem Sinn iſt deßhalb Ekel.

Kommt alſo der Ekel vorzüglich dem Geſchmack und andern Sinnen nur ſo fern zu als ſie mit ihm verbunden ſind, oder ſich an ſeine Stelle ſetzen können; ſo —

Gilt erſtlich auf die Frage: Warum iſt in den ſchönen Künſten und Wiſſenſchaften der Ekel nicht ſchön? die Urſache[1] ſo allgemein nicht, weil der Ekel bloß den dunkelu Sinnen zukommt; denn dem dunkelſten Sinn unter allen, dem Gefühl, kommt er nicht zu.

Noch minder iſt der Widerwille, den Häßlichkeit wirket, ſo gänzlich von der Natur des Ekels, als Leſſing meinet;[2] denn Häßlichkeit äußert ſich bloß dem Auge, Ekel eigentlich nur dem Geſchmacke.

Am mindeſten alſo kann ſich zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen ſo wie das Häßliche verhalten.[3] Laſſet uns jede der dreierlei Nachahmungen des Lächerlichen, Häßlichen, Ekelhaften durchfragen.

22.

Das Häßliche kann in der Dichtkunſt gebraucht werden, um das Lächerliche zu erwecken, und, wie geſagt, hat die Dichtkunſt alsdann in Veranſtaltung der Formen keine andere Einſchränkung als Wahrſcheinlichkeit und Gleichgewicht des Contraſts, nämlich das ſcheinbar Schöne. Aber das Häßliche, ein Ingrediens des Lächerlichen bei dem Maler? Kann der Maler ſein Häßliches in Contraſt des ſeyn wollenden Schönen ſetzen, daß das Lächerliche hervorblickt? ſo wohl. Da dieß aber ſelten iſt, da ſelbſt bei der geiſtreichſten Hogarth'ſchen Compoſition die Malerei immer augenſcheinlicher häßliche Formen, als den lächerlichen Contraſt durch häßliche Formen ſchildert, ſo bleibt ſie gleichſam zu körperlich, um dem Dichter des Lächerlichen folgen zu können. Der Dichter trifft den Geiſt des Lächerlichen durch das Häßliche, der Künſtler bleibt am Körper des Häßlichen kleben — und die Hauptſache iſt unſichtbar. Jener ſtimmt meine Seele, und mein Mund lachet willig; dieſer kitzelt mich häßlich, und ich ſoll lachen!

Das Häßliche zum Schrecklichen? Nichts! in Poeſie und Malerei nichts. Will aber der Dichter Abſcheu erregen; eine abſcheuliche,

[1] Liter. Br. Th. 5. eb. daſ.
[2] Laokoon S. 247.
[3] S. 258.

bösartige, grimmige Seele an ſich ſchon wird ſich durch häßliche Verzerrungen äußern. Soll der Abſcheu verſtärkt werden, ſo gebe er ihr einen ganz häßlichen Körper; denn wie anders kann wohl das Wohnhaus ſeyn das ſie ſich gebaut, in dem ſie ſo lange gewirket? Soll der Abſcheu ſich in Mitleid brechen; will der Dichter in Entfernung eine Seele zeigen die beſſer ſeyn könnte, ſo mildere er ihren Abſcheu wenigſtens durch Strahlen ihrer guten Anlage, durch einen nicht häßlichen Körper. Der Maler hat hier Schranken ſeiner Kunſt; denn wie ſelten will dieſe wohl Abſcheu, höchſten Abſcheu erregen? Und wenn ſich mit dem Häßlichen kein Schrecken, ſondern nichts als Abſcheu erreichen läßt, wie könnte der Künſtler das Häßliche zum Schrecken gebrauchen wollen?

Das Ekelhafte endlich — hier bin ich mit Leſſing gar nicht einig. Das Wieſel, das Sokrates unterbrach, iſt an ſich kein ekelhafter Gegenſtand; und die ekelhaften Züge, die Ariſtophanes ſonſt einmiſcht, ſind ein Geſchenk an den griechiſchen Pöbel, das wir demſelben auch laſſen können. Alle hottentottiſchen Erzählungen, ſobald ſie den Ekel zur Hauptwirkung haben, ſo dünken ſie mir Ausgeburten des brittiſchen Ueberwitzes und böſen Humors. In Heſiods Abbildung der Traurigkeit bin ich mit Longin von einerlei Empfindung; es ſey aus welcher Urſache es ſey — Ich mag die fließende Naſe nicht ſehen, ich mag nichts ſehen was wirklich Ekel erwecket. Ekel, als ſolcher, läßt ſich ſchlechthin mit keiner andern gefälligen Empfindung verſchmelzen; und wenn das Gräßliche nichts als ein ekelhaftes Schreckliche iſt, ſo iſt in dieſem Gräßlichen, was ſich vom Ekel darein miſchet, allemal unangenehm, widrig.

Nur muß man auch freilich nichts für Ekel erregend halten was nur einen Nebenbegriff des Ekels, durch weite Zurückerinnerung haben möchte; nichts für Ekel erregend was, ohne dem Geſchmack und Geruch zuzugehören, bloß widrig genannt werden könnte; nicht alles endlich in einer künſtlichen Nachahmung für ekelhaft was kaum

in der Natur ſelbſt, die keiner unangenehmen Empfindung ſolch eine enge Sphäre gegeben, als dem wahren Ekel.

Doch ich vergeſſe aus meinem kritiſchen Wäldchen beinahe gänzlich den Rückweg. Wie habe ich in demſelben umhergeirret! Wie verſchiedene Ausſichten boten ſich mir dar! Wie manchen richtigen und irrigen Gedanken mag ich auf meinem träumeriſchen Pfade gedacht haben! Es ſey! Leſſings Laokoon hat mir Materie zum Nachdenken verſchaffet; Homer und die menſchliche Seele waren die Quellen aus denen ich dachte. „Wenn mein Raiſonnement nicht ſo bündig iſt als das Leſſing'ſche, ſo werden vielleicht meine kritiſchen Erörterungen mehr nach der Quelle ſchmecken.“ [1]

Uebrigens ſey jedes Wort und jede Wendung verbannt, die wider Leſſing geſchrieben ſchiene. Ich habe über ſeine Materien gedacht, und wo ich inſonderheit nach Leitung der Alten davon abgehen mußte, ſprach ich offenherzig, und wollte in Form eines Sendſchreibens ſprechen, wenn es die Abwechſelung und der Inhalt der Materien zugelaſſen hätte. Wenn meine Zweifel und Widerſprüche die Leſer des Laokoons dahin vermögen ihn nochmals, ihn ſo ſorgfältig als ich zu leſen, und ihn aus meinen Zweifeln, oder meine Zweifel aus ihm, zu verbeſſern; ſo habe ich der Sache des Laokoons weit mehr gevortheilet als durch ein kaltes Lob, hinter welchem jeder Leſer, ſo wie ſein Urheber und Beſitzer, gähnt. Meine Schrift ſelbſt (wie würdig mir Laokoon geſchienen, um darüber zu denken!) ſey ein Opfer meiner Achtung an den Verfaſſer desſelben: Lobworte darzubringen hab' ich nicht.

23.

Der Reſt [2] beſchäftiget ſich mit einigen Fehlern der Winckelmanniſchen Schriften; ich wollte daß die Aufmerkſamkeit Leſſings

[1] Leſſ. Vorr. zu Laokoon.
[2] Laokoon S. 261—298.

lieber auf das Wesentliche derselben und auf das ganze Gebäude seiner Geschichte gefallen wäre, das noch so mancher Schwierigkeit unterworfen ist. — —

Da ich Jahre her täglich zu den Alten, als zu der Erstgeburt des menschlichen Geistes, wallfahrte, und Winckelmann als einen würdigen Griechen betrachte, der aus der Asche seines Volkes aufgelebt ist, um unser Jahrhundert zu erleuchten, so kann ich Winckelmannen nicht anders lesen, als ich einen Homer, Plato und Baco lese, und als er seinen Apollo sieht.

Indessen haben sich bei einem siebenmaligen Lesen freilich auch Zweifel bei mir zu Papier gefunden, die, was insonderheit sein Geschichtgebäude aus den Materialien der griechischen Literatur anbetrifft, die Alten selbst zu Zeugen, zu Gewährsleuten haben dürften. Da ich das Glück hatte von Winckelmann einen ermunternden Blick des Beifalls zu erhalten, so war ich beschäftigt mit mir selbst nochmals über seine Werke zu sprechen, und alsdann in dem würdigen Tone vor ihn zu treten, in dem sich sein Geist offenbaret. Wie erhebend wäre der Gedanke gewesen von ihm, dem Griechen unserer Zeit, gebilligt zu werden, zur Vollkommenheit seiner unsterblichen Werke etwas beizutragen! —

Und ach! Winckelmann ist nicht mehr! durch die Hand eines Mörders, auf die entsetzlichste Weise, der Welt, Rom und seinem Deutschlande entrissen! O, wenn du, Göttlicher, noch wie ein seliger Dämon umherwandelst, so sieh die Bestürzung mit der mich die Nachricht von deinem Verlust traf, die ungläubige Unruhe, die dich noch immer lebend sah, und endlich die Thränen der Wehmuth die ich deinem Tode schenkte! Wie mancher Literator und Alterthumskenner hätte statt seiner nicht bloß sterben können, sondern auch vielleicht sterben sollen, damit die Welt nicht einst nichts als verführende Spuren von ihm aufzuzeigen habe!

Kritiſche Wälder.

Zweites Wäldchen.

Ueber einige Klotziſche Schriften.

Analytiſcher Inhalt.

I. Ueber Klotzens Homeriſche Briefe.

1. Warum es nicht ſo leicht ſey in unſerer Zeit Homer, in Abſicht auf ſeine Sprache und ſeine Menſchen, zu beurtheilen? Ob Homer das Maß des menſchlichen Geiſtes? und ob es aus ſeinem Zeitalter wahrſcheinlich ſey daß er das Lächerliche affectiren wollen?
2. Klotzens Tadel auf Homer iſt längſt bekannt, und kein Tadel. Ekphraſe der Epiſode Vulcans, zum Beweiſe daß er kein Poſſenreißer ſeyn wolle.
3. Ein Blick auf Therſites und Irus im Homer. Kann eine epiſche Hauptperſon lächerlich ſeyn? Nein! Rettung des Homeriſchen Ulyſſes. Darf ſie lachen? Warum nicht?
4. Unterſchiede die Klotz überſehen. An ſich iſt lächerlich und belachenswerth; Haupt- und Nebenperſonen; die Theile eines Gedichts, und das Ganze; eine ſich in andere auflöſende Empfindung, und das Hauptgefühl der Epopöe, nicht einerlei.
5. Kann man Mythologie in Religionsgedichte miſchen? Zuerſt: merkliche Schwierigkeiten in der lateiniſchen Sprache. Zeiten und Länder unterſcheiden noch mehr. Sonderbarkeit der Dichter die in Italien bei Wiederanflebung der Wiſſenſchaften ſangen. Der poetiſche Gebrauch der Mythologie muß alles entſcheiden. Rettung der Mythologie in Milton.
6. Einſchränkung und Auseinanderſetzung der ganzen Materie. Poetiſche Gränzen der Mythologie in Religionsgedichten. Ob ein geiſtlicher Dichter der Dogmatik zu gut ſchreibe?
7. Proben der großen Wirkung heidniſcher Ideen in Gedichten unſerer Religion. Prüfung der neuen Vorſchläge, auf was Art die Mythologie für unſere Religion zu brauchen ſey?

8. Und für unſere Kunſt. Ueber die Strahlen, die Flügel und den Donnerſtrahl in der Kunſtvorſtellung unſers Gottes. Prüfung der Vorſchläge hierüber nach Alterthums- und Religionsbegriffen. Iſt's was unerhörtes daß chriſtliche Dichter Gott auf einem Donnerwagen ſchildern?
9. Von der Mythologie in Profangedichten unſerer Zeit. Ob ſie durch Entdeckungen der Naturlehre und der Geographie, oder gar durch Allegorie erſetzt werde? Ueber Ramlers Liebe zur poetiſchen Allegorie.

II. Ueber die Schamhaftigkeit Virgils.

1. Iſt die Keuſchheitsviſitation eines Dichters der poetiſche Zweck desſelben?
2. Grund der Schamhaftigkeit in der menſchlichen Natur. Daß das κακόφατον ein ſchlechter Zeuge derſelben ſey. Rettung der Homeriſchen Epiſode des Paris.
3. Unterſuchung der mancherlei Schambegriffe, bei der Liebe, bei dem Nackenden, bei geſellſchaftlichen Ehrbarkeiten. Unterſchied zwiſchen der natürlichen, geſellſchaftlichen und moraliſchen Schamhaftigkeit.
4. Unterſchied dieſer Empfindungen bei verſchiedenen Nationen, Morgenländern, Griechen und Römern gezeiget. Rettung der griechiſchen Freiheiten hierin.
5. Klotzens uncharakteriſtiſche Beleuchtung Virgils. Wie ungewiß ihn Klotz rette, und wie unpaſſend mit Homer vergleiche?
6. Ueber die perſönliche Schamhaftigkeit Virgils. Ob und wie ſie gerettet werden könne? Abhörung des Donatus, Servius, Martialis und Apuleius darüber. Lob der Heyniſchen Ausgabe Virgils.

Kritiſche Wälder.

Zweites Wäldchen.

Ueber einige Klotziſche Schriften.

1.

Ich habe mich anheiſchig gemacht, auf mehrere Klotziſche Anmerkungen über Homer zu merken, und ich muß mein Wort erfüllen. Der Tadel ſowohl als das Lob, das auf den erſten der Dichter fällt, trifft auf den Mittelpunkt der griechiſchen Literatur, und hat immer auch auf entferntere Punkte im Kreiſe der Gelehrſamkeit einen Einfluß. Es wird alſo lohnen, mit den Homeriſchen Briefen [1] in der Hand, ein Luſtwäldchen der alten griechiſchen Muſen zu beſuchen.

Zuerſt die Frage: Iſt's wohl ſo leicht Homern zu tadeln? ich meine ſo leicht für uns, in unſerer Zeit, Denkart und Sprache? Es ſollte ſcheinen. Denn ſind wir nicht in Gelehrſamkeit und Wiſſenſchaft und Stufe der Cultur ungleich höher als das Zeitalter Homers? Iſt die Welt nicht dreitauſend Jahre älter, und alſo auch vielleicht dreitauſendmal erfahrner und klüger geworden? Kniet alſo nicht der Altvater Homer vor dem Geſchmacke und Urtheile unſers Zeitalters wie vor dem Tribunal des jüngſten Gerichts? Ich ſollte faſt glauben, oder beinahe nicht glauben, denn unſer Jahrhundert mag in allem was Gelehrſamkeit heißt ſo hoch gekommen ſeyn als es will und iſt, ſo iſt's doch in allem was zur poetiſchen Beurtheilung Homers gehört nicht höher; ja, ich behaupte daß es hierin

[1] Epist. Homer. Altenb. 1764.

dem Jahrhunderte geborner Griechen, die Homers Zeitgenoſſen oder wenigſtens Landsleute und Brüder einer Sprache mit ihm waren, weit hintennach ſey. Wir ſind nicht nur nicht höher hinauf, wir ſind gewiſſermaßen aus der Welt hinaus gerückt in der Homer dichtete, ſchilderte und ſang.

Homers Sprache iſt nicht die unſere. Er ſang, da dieſelbe noch bloß in dem Munde der articulirt ſprechenden Menſchen, wie er ſie nennet, lebte, noch keine Bücher, noch keine grammatiſche, und am wenigſten eine wiſſenſchaftliche Sprache war. Er bequemte ſich alſo den Articulationen der Zunge ſeiner Menſchen, den Beugungen und dem Wortgebrauche der lebenden Welt, in aller Unſchuld und Einfalt ſeines Zeitalters. Wer kann ihn nun hören als ob er ſpräche? Tauſend Wörter haben ihren Sinn allmählich umwandeln, oder ſich in ihrem Gebrauche ſeitwärts biegen und verfeinern müſſen. Müſſen, ohne daß es jemand wollte und bemerkte, denn der Geiſt der Zeit veränderte ſich. Man behielt immer das Wort, man glaubte auch immer denſelben Begriff zu haben; denn in der gemeinen Sprache des Umganges wechſelt man klare, und nicht deutliche Ideen; und doch ſo, wie ſich Lebensart und der Geiſt des Jahrhunderts änderte, ſo hatte ſich auch der inwohnende Geiſt vieler Wörter verändert. Sehr ſpät endlich ward die Sprache wiſſenſchaftlich. Der Wörterſammler, der die Begriffe auseinanderſetzen, deutlich machen ſollte, fand einige vielleicht ſchon gar nicht in ſeiner lebenden Sprache; er mußte rathen, und die Muſe gebe daß er unter hunderten nur Einmal übel gerathen hätte. Bei einem andern definirte er nach dem Begriffe ſeiner Zeit; wie aber, wenn dieſer bloß ein jüngerer, ein abſtammender Begriff geweſen wäre? Bei einem dritten nahm er vielleicht gar nur eine verfeinernde Bedeutung des Philoſophen, eine Nebenbeſtimmung dieſer und jener Schule, Provinz, Secte, Menſchengattung, und trug ſie ein. Nun komme nach dreitauſend Jahren ein Menſch aus einer fremden

Sprache, aus einer ganz andern Welt, urtheile und richte, und mäkle Wörter, ſicherer würde er die Bücher der Cumäiſchen Sibylla in Ordnung bringen.

Wer mir nicht glaubt, leſe hierüber die Vorrede des arbeitſamen Johnſons zu ſeinem engliſchen Wörterbuche, und er wird vor einer Kritik zittern die ihn dreitauſend Jahre zurück, in einen ſo frühen Zeitpunkt der griechiſchen Sprache, als in welchem der Dichter ihrer Jugend, Homer, ſang, werfen will. Wenn ſchon zur Zeit Ariſtoteles geborne Griechen über einzelne Wörter Homers zweifelhaft waren, werden wir alsdann nicht weit öfter, wenn es inſonderheit auf Würde der Wörter ankommt, in der Sprache des ehrlichen Sancho Panſa ſagen müſſen: Gott weiß wie Homer hätte dichten ſollen. Ich rede nicht von dem Sinne desſelben, ſondern von dem Gefühle ſeiner epiſchen Würde in der Sprache; und zum Behufe des letztern reichen die vielen Hülfsmittel unter den Griechen ſelbſt da zu, Homer beurtheilen zu wollen?

Ich gebe ein Beiſpiel, das ich brauchen werde. Das Wort γελοῖον hieß in den Zeiten der alten griechiſchen Einfalt überhaupt was Freude, was Lachen erwecket, ohne daß dieß Lachen der Freude noch ein Gelächter des Spottes ſeyn durfte. Das γελοῖον in einem Menſchen war der Charakter eines ſüßen innigen Gefallens; das γελοῖον in einer Sache, in einer Rede, in einem Auftritte war Annehmlichkeit. Je mehr die Zeiten von ihrer unſchuldigen Einfalt abwichen, deſto mehr wurde der Begriff des „Lächerlichen" daraus. Das γελοῖον in einem menſchlichen Charakter ward das „Piquante des Witzlinges" und endlich ganz die Narrenkappe eines Gecken; das γελοῖον in einem Auftritte ward „das Lächerliche, und endlich das Belachenswürdige." Welche Umwandlung von Ideen! Wer nun in einem alten Dichter der Einfalt das γελοῖον allemal für eine Poſſenreißerei nehmen will, weil etwa in der lateiniſchen Ueberſetzung „ridiculum" ſteht, und darnach einen Menſchencharakter

in Homer beurtheilen und tadeln und verdammen wollte, der könnte freilich ſein Wörterbuch, und ſeine Ueberſetzung, und die Meinung einiger alten Grammatiker auf ſeiner Seite haben, nicht aber darum auch den urſprünglichen Homer. Ueber den muß man nicht aus Ueberſetzung und Wörterbuche, ſondern aus dem lebendigen Gebrauche ſeiner Zeit urtheilen, oder das ſicherſte Wort wählen: οὐκ οἶδα!

Zweitens. Wenn die todte, die körperliche Natur, die Homer malet, ſich ſeit ihm ſchon ſehr verändert hat, wie viel mehr die Natur der Menſchen, die Manier der Charaktere, die Nüancen in denen ſich Leidenſchaften äußern! Eine griechiſche Seele war gewiß von anderer Geſtalt und Art als eine Seele die unſere Zeit bildet. Wie verſchieden die Eindrücke der Erziehung, die Triebfedern des Staats, die Begriffe der Religion, die Einrichtung des Lebens, der Anſtrich des Umganges! Wie verſchieden alſo das Urtheil über die Würde der Menſchheit, über die Beſchaffenheit des Patrioten, über die Natur der Götter, über die Erlaubniſſe des Vergnügens, über Anſtand und Zucht — wie verſchieden damals und jetzt! So weit Athen von Berlin, ſo weit müſſen ſich die Jugendeindrücke Homers hierüber von dem Urtheile eines ſeiner heutigen Kunſtrichter entfernen. Wer die Geſchichte des menſchlichen Geiſtes in allen Zwiſchenzeiten zwiſchen Homer und uns kennet, wer den Umwandlungen und Vermiſchungen der Begriffe von menſchlicher Natur, Religion, Gelehrſamkeit, bürgerlichem Intereſſe, Sittſamkeit und Wohlſtande in allen dieſen Zeiten nachgeſpüret, wer Augen hat um den Ort zu ſehen auf welchen ihn die zuſammengeſetzten Kräfte ſo vieler Zwiſchenjahrhunderte geworfen haben, der wird in allem was Charakter einer Menſchenſeele iſt ungemein rückhaltend ſeyn. Er wird Homer, den Schöpfer menſchlicher Charaktere, ſtudiren; er wird in den Zeiten desſelben nach der damaligen Geſtalt dieſer ſo wichtigen Begriffe forſchen; aber, wie ein Areopagit, im Finſtern urtheilen? Kaum!

Der Verfolg wird Beiſpiele liefern, wie ſchielend es ſey über den Uebelſtand Homeriſcher Götter und Helden und Menſchen nach den Begriffen unſerer Zeit zu urtheilen. — Jetzt will ich nur fragen: ob Homer habe fehlen können, daß er ſich nach den Sitten ſeiner Zeit bequemte? und nach welchen er ſich denn hätte richten ſollen? [1]

Homer mußte ſich nach den Sitten der Zeit vor ihm bequemen, denn aus dieſer ſchilderte er ſeine Helden, und was er alſo in derſelben für Begriffe von Heldengröße, Heldenklugheit und Wohlſtand fand, ward die Baſis ſeines Gedichts. Wenn dieſe Heldengröße ohne Leibesſtärke, ohne Schnelligkeit, ohne Wildheit der Leidenſchaft, ohne eine edle Einfalt in klugen Anſchlägen, ohne eine kühne Rauhigkeit nicht beſtehen konnte, ſo wurden auch alle dieſe Charaktere ſeinem Gedichte eigen.

Auf ſolcher Grundlage ſtand ſein Gebäude: ein Gedicht für ſeine Zeit. Die Vorſtellungen der verfloſſenen Jahrhunderte ſollten in der Sprache ſeines Zeitalters, nach dem Gefühle eines Sängers der in dieſem Zeitalter gebildet war, nach dem Augenmerke einer Welt von Zuhörern die nach ihrer Zeit dachten, vorgeſtellet werden; ſo ſang Homer, und anders konnte er nicht ſingen — Ein Barde voriger Zeiten für ſeine Zeit. Wer ſich in dieſe zurückſetzen kann, in Erziehung und Sitten, und Leidenſchaften und Charaktere, und Sprache und Religion — für den ſingt Homer, für keinen andern.

Es iſt lächerlich von Homer fordern daß er ſich nach den Sitten einer künftigen Zeit hätte richten ſollen. Dazu gehört Gabe der Weiſſagung, und noch was mehr, die Gabe unmögliche Dinge zu thun. Wenn wir fordern daß Homer für unſere Zeit und Denkart hätte ſchreiben ſollen, ſo hätte es ein alter Indianer und Perſer, der auch Homeren in ſeiner Sprache las, fordern können!

[1] Epist. Homer. p. 24.

So auch ein ſcholaſtiſcher Mönch des fünfzehnten Jahrhunderts, wenn er über Homer kam! So auch ein hottentottiſcher Kunſtrichter, wenn einmal der Genius der Wiſſenſchaften Europa verlaſſen, und mit Homern in der Hand nach dem Vorgebirge der guten Hoffnung ziehen wird! So auch ein jeder Thor von Einſiedler, der auf einer Säule, wie Simon, der Stylite, alt und grau wurde! Alle werden alsdann im vereinigten Chore mit unſerm lateiniſchen Perrault anſtimmen können: [1] **Homerum dormitasse aliquoties, apparet. Quod iis in locis inprimis patere existimo, ubi — — suae aetatis moribus inseruit nondum politis satis, et cum simplicitate rusticum aliquid et asperum habentibus.** Und was würde aus Homer, wenn er ſich nach jedem Kunſtrichter hätte richten wollen?

Nein! mein Homer ſoll ſich nicht nach meinem Zeitalter gerichtet haben, die Sitten des ſeinigen mögen ſo weit abgehen als ſie wollen. Ich bin zu beſcheiden ihn **summam vim et mensuram ingenii humani** zu nennen; [2] denn wer bin ich daß ich die geſammten Kräfte der Natur wägen, und das Maß erfaſſen wollte das die Menſur des menſchlichen Geiſtes enthält? Wer bin ich daß ich die Linie ziehen könnte: ſo hoch reicht Homer, und ſo hoch kann der menſchliche Geiſt reichen! So ſehr ich ihn als die edle Erſtgeburt der ſchönen dichteriſchen Natur in Griechenland liebe; ſo gern ich ihn, als den Vater aller griechiſchen Dichter, verehre; ſo blöde bin ich, ihn als den Umfang, als das Maß des menſchlichen Geiſtes, zu betrachten; ſo blöde, es abwägen zu wollen wie auch nur die dichteriſche Natur ihre Kräfte in ihm erſchöpfet. Solange mir Apollo nicht den Wunſch erfüllet die Metamorphoſen des menſch-

[1] Epist. Homer. p. 24.

[2] p. 19. Ich weiß dieſen Ausdruck als gewöhnliche lateiniſche Phraſis; allein ich mag keine Phraſis die es urſprünglich nicht war, die keine Wahrheit hinter ſich hat.

lichen Geiſtes auch in einer ſolchen Metamorphoſe meines Geiſtes durchwandeln und durchleben zu können; ſolange ich nicht mit den Ebräern ein Ebräer, mit den Arabern ein Araber, mit den Skalden ein Skalde, mit den Barden ein Barde, weſentlich, und durch eine Umwandlung meiner ſelbſt geworden bin, um Moſes und Hiob und Oſſian in ihrer Zeit und Natur zu fühlen — ſolange zittere ich vor dem Urtheile: „Homer iſt die höchſte Maſſe geſammelter Kräfte des poetiſchen Geiſtes, das höchſte Maß der dichteriſchen Natur.“ Und iſt ſchon bei einer einzigen Seite der Natur und des menſchlichen Geiſtes, bei dem dichteriſchen Genie, dieß Urtheil ſchon ſo ſchwer; wie kann ich den Umfang geſammter Geiſteskräfte, das Maß der ganzen Menſchennatur in ihm berechnen! Wo weiß ich ob die Natur bei Bildung eines Alcibiades und Perikles und Demoſthenes, als Geſchöpfe ihrer Zeit betrachtet, ſich nicht mehr erſchöpft als bei Homer? Wo weiß ich ob ein Plato, ein Baco, ein Newton,

— — das Ziel erſchaffner Geiſter,

dieſer bildenden Mutter nicht mehr in ihrer Art gekoſtet als Homer in der ſeinigen? Ein ſolcher Lobſpruch geht ins Ungeheure; und wenn Homer **summa vis, et quasi mensura ingenii humani** iſt, ſo wird der der ihn noch beurtheilen und tadeln kann, ein völliger Uebermenſch, hervorragend über die Schranken des menſchlichen Geiſtes. Da trete ich zurück, um den kritiſchen Gott anzubeten.

Ich betrachte Homer bloß als den glücklichſten poetiſchen Kopf ſeines Jahrhunderts, ſeiner Nation, dem keiner von allen die ihm nachahmen **wollten**, gleich kommen **konnte**; aber die Anlagen zu ſeinem glücklichen Genie ſuche ich nicht außer ſeiner Natur, und dem Zeitalter das ihn bildete. Je mehr ich dieſes kennen lerne, deſto mehr lerne ich mir Homer erklären, und deſto mehr ſchwindet der Gedanke ihn „als einen Dichter aller Zeiten und Völker,“ nach dem Bürgerrechte meiner Zeit und Nation, zu beurtheilen. Nur

gar zu ſehr habe ich's gelernt, wie weit wir in einem Zeitraume zweier Jahrtauſende von der poetiſchen Natur abgekommen, eine gleichſam bürgerliche Seele erhalten, wie wenig, nach den Eindrücken unſerer Erziehung, griechiſche Natur in uns wirke! Wie weit Juden und Chriſten uns umgebildet haben, um nicht aus eingepflanzten Begriffen der Mythologie auch über Homers Götter zu denken! Wie weit Morgenländer, Römer, Franzoſen, Britten, Italiener und Deutſche, wenn ich den Rouſſeau'ſchen Ausdruck wagen darf, unſer Gehirn von der griechiſchen Denkart weggebildet haben mögen, wenn wir über die Würde der menſchlichen Natur, über Heldengröße, über die Ernſthaftigkeit der Epopöe, über Zucht und Anſtand denken! Wie gelehrt muß alſo ein Auge ſeyn um Homer ganz in der Tracht ſeines Zeitalters ſehen, wie gelehrt ein Ohr um ihn in der Sprache ſeiner Nation ſo ganz hören, und wie biegſam eine Seele um ihn in ſeiner griechiſchen Natur durchaus fühlen zu können. Am ſicherſten, mein Urtheil über ihn ſey nicht voreilend, damit ich ihm das nicht für einen Fehler anrechne was Tugend ſeiner Zeit war.

Nun mag Klotz die unten geſetzte [1] Einleitung zu ſeinem Homeriſchen Tadel rechtfertigen; ich finde den einen Theil derſelben am unrechten Orte; den andern Theil ſehr zweifelhaft. Am unrechten Orte ſteht die Betrachtung [2] daß Homer ein Menſch ſey, Fehler habe, daß die Fehler der größeſten Genies, eines Homer und Shakeſpear, ihrer Größe nichts benehmen u. ſ. w. Für unſern Zweck wäre die Betrachtung geweſen: ob Homers Fehler (als griechiſcher Dichter ſeiner Zeit, und nicht als Menſch betrachtet) von uns, und zu allererſt von uns eingeſehen, und dictatoriſch beurtheilt werden können? Und ſo zweifelhaft dieß, ſo ungewiß wird mir das Folgende: [3] „daß Homer ſein Gedicht mit nicht leichten Flecken be-

[1] p. 24. etc.
[2] p. 21—23.
[3] p. 24. 25.

ſudelt, weil er ſich entweder nach den Sitten ſeiner Zeit gerichtet, oder weil es ſchwer fällt zurückzuhalten was dem Leſer Lachen erwecken könnte, oder aus einem Fehler ſeiner Beurtheilungskraft; kurz alſo, daß er ſich zu dem herab läßt wovon Klotz achtet es ſchicke ſich für die Würde, und den Ernſt des epiſchen Gedichts ganz und gar nicht."

Unpaſſend iſt die erſte Urſache: „daß Homer mit nicht leichten Flecken ſein Gedicht beſudelt, weil er ſich den Sitten ſeiner Zeit bequemt." Homer mußte ſich ihnen und der Zeit ſeiner Helden bequemen; nicht aber der Zeit der Capuciner, oder dem Jahrhunderte Ludwigs des vierzehnten, oder einem kritiſchen Jahrhunderte in Deutſchland.

Höchſt unwahrſcheinlich die zweite Urſache: „Homer habe ſich zu dem herabgelaſſen wovon ich halte daß es ſich für die Würde, und den Ernſt des epiſchen Gedichts ganz und gar nicht ſchicke, weil es ſchwer wird das zurückzuhalten wovon wir glauben daß es dem Leſer Lachen erwecken werde." Wer das Zeitalter Homers und ſeiner Helden kennet, wird zugeben daß demſelben nichts fremder ſey als eine Sucht des Lächerlichen.

Der epiſche Dichter Homer weiß nichts von lächerlichen Grazien. Das Zeitalter das er beſingt, war „die Zeit der Heldengröße, eines hohen Ernſtes nach griechiſcher Natur;" und die Zeit in der er lebte und ſang, „der Anfang des bürgerlichen Jahrhunderts," und alſo eines geſitteten Ernſtes in edler Einfalt. Sowie in der erſten der Held, der Tapfere, der größeſte Mann war; ſo in der zweiten der Weiſe und Gute — in beiden war an den lachenden, oder Lachen erregenden Witzling nicht wohl zu gedenken; ſonſt wären, ſtatt Homeriſcher Epopöen, nichts als Crebillon'ſche Romane, oder komiſche Epopöen, die Erſtgeburt der griechiſchen Muſe geworden. Bei Homer alſo, wenn er keinen Margites, ſondern eine Helden-Iliade ſchreibt, bin ich vor dem unzeitigen, unwürdigen Lachen ſo ſicher als ich's

bei den ſchönen und artigen Schriftſtellern unſerer Tage wohl nicht bin; und das vermöge des Homeriſchen Zeitalters.

Drittens endlich dünkt mich die Urſache des beſchwerlich Lächerlichen in Homer eben ſo ungewiß, daß er, aus einem Fehltritte ſeiner Beurtheilungskraft, ſo unzeitig lächerlich, ſo lachſüchtig geworden: denn wer Homers Zeit kennet, wird zehn andere Fehltritte für wahrſcheinlicher halten.

2.

Klotzens Meinung iſt [1] „daß Homer manchmal an einem ſehr ungeſchickten Orte den Leſer zum Lachen bringen wollen, und damit ſeinem göttlichen Gedichte nicht leichte Flecken angeſpritzt, die demſelben eine nicht kleine Unförmlichkeit, und dem Leſer Verdruß erwecken. Hieher kann man in der Odyſſee den Streit des Irus mit Ulyſſes, und im erſten Buche der Iliade den Ort rechnen wo er den Gott Vulcan einen Gaukler (histrionem) ſpielen läßt — denn was ſpielt er anders als einen Gaukler, da er den Göttern Wein einſchenket, und dieſe den hinkenden Mundſchenken mit großem Gelächter begleiten." Noch mehr aber wird die Sache aus dem zweiten Buche erhellen — und nun kommt die Geſchichte vom Therſites, die Klotz für unanſtändig, unſchicklich, ungereimt, unwürdig erklärt, und mit einem Therſitiſchen Geräuſche völlig aus Homer verwirft.

Nun wundere ich mich zuerſt über die Verwunderung „daß unter allen Feinden Homers noch niemand auf dieſe Geſchichte gefallen, daß, ſo ſehr man alles zu ſeinem Tadel geſammelt, man nicht dieſen Ort angeklaget." Ich wundere mich „daß ſich Klotz ſo viele Mühe gibt, es zu unterſuchen woher ſich alle hätten betrügen laſſen, dieſe Stelle nicht zu tadeln; daß er ſelbſt eine Gedankencitation von Vida anführet, wo dieſer wohl Therſites könne im Sinne gehabt haben, und — bei allem nicht den Franzoſen, dem Klotz ſo manches Maleranekdötchen, und, zehn gegen eins, auch

[1] p. 24. 25. etc.

dieſen ganzen Tadel ſchuldig iſt — ich meine den berühmten d'Argenſon. [1]

Dieſer Franzoſe ſagt bei Gelegenheit ſeines Julius Romanus und des lächerlichen Zwerges im Gemälde Conſtantins: „es iſt wahr daß ſich eine ſolche lächerliche Figur zu einem ſo ernſthaften Gegenſtande gar nicht ſchicket; man müßte denn dieſen Maler mit dem Homer entſchuldigen wollen, der in der Iliade einen Vulcan, worüber die Götter ſpotten, und einen von aller Welt verachteten Therſites anbringt, um den Helden ſeines Gedichts einen Contraſt zu geben." Klotz hatte dieſe Stelle ganz vor Augen, trübt aber d'Argenſons beſſere Anführung Homers. Dieſer gibt dem Therſites einen „von aller Welt verachteten Charakter," den ihm auch Homer gibt; Klotz macht ihn zum Poſſenreißer, was ein d'Argenſon ſich nicht einmal zu behaupten getrauete, und wovon Homer nichts weiß. Der Franzoſe läßt ihn und Vulcan vom Homer charakteriſiren, um den Helden ſeines Gedichts einen Contraſt zu geben; der Deutſche fährt über Homer her daß er, aus Ungeſchliffenheit ſeines Zeitalters, aus der eilen Sucht dem Leſer ein Lachen am unrechten Orte abzujagen, oder gar aus Mangel der Beurtheilungskraft, dem Gedichte ſo häßliche Flecken einbrenne, dem Leſer zur Laſt wäre, ihm am unrechten Orte ein unanſtändiges Lachen abzwinge, die Würde ſeines Epos aufopfere. —

Was alſo Vulcan betrifft, ſo wird jeder Kenner Homers wiſſen daß das Ideal ſeiner Götter nichts weniger als das Ideal höchſtvollkommener, geiſtiger, allerhöchſter Weſen ſey. Sie haben alle ihren Charakter, der nach Körper und Seele, nach Stärke und

[1] Leben der Maler Th. I. S. 81. Eben der Tadel, nur verändert, iſt Voltairen und andern Franzoſen eigen, und Leſſing hat zu verſchiedenenmalen die Sache von der Seite des Drama in Beleuchtung genommen; ſ. Dramaturgie 1. und 2. Band hin und wieder.

Denkart, nach Würde und Neigungen, nach Ansehen und Verrichtungen so bestimmt ist als die Namen die sie führen, oder die Partei die sie im Homerischen Gedichte nehmen. Wie also bei den alten Künstlern die Bildung jedes Gottes ihr eigentliches Ideal, ihre Gestalt bis auf Bart und Haupthaar hatte; so sind auch im Homer ihre Charaktere gleichsam eine Reihe von eigenthümlichen Brustbildern, von Wesen wo jedes aus sich, wo keines, wie ein drittes, handeln muß. Gegen Menschen gerechnet haben freilich alle Homerischen Götter ihr eigenes Anständige; aber unter sich selbst ist wieder ihre Würde, ihr Anstand, ihre Art zu handeln so eigen bestimmt, so sonderbar als eines jeden Körper und Name. Man streiche in der ganzen Iliade alle Namen der Götter und Göttinnen aus: ich will jedes von ihnen aus ihren Reden und Handlungen errathen; und es kann aus Homer eine solche Galerie von dichterischen Idealen seiner Götter erbauet werden, als Winckelmann seine Ideale derselben aus der Kunst aufstellet. [1]

Hier also, an unserm „so unanständig lächerlichen" Orte [2] — was war geschehen? Jupiter erscheint mit aller Ehrfurcht der Götter im Olymp, und die gebieterische Juno fängt über seine geheimen Rathschläge zu zanken an. Der oberste der Götter antwortet zuerst groß und unabhängig, und als Juno fortfährt und seine Rathschläge offenbaret, zornig und mächtig drohend. Verstummt vor Furcht, gebeugt in ihrem Herzen, sitzt die hohe Juno da, und alle Himmlischen, im Hause des Gottes versammelt, ersenfzen. Eine schauderhafte Stille, eine unruhige stumme Scene, wie vor einem Ungewitter, herrscht im Olymp!

Wer soll sie brechen? Soll Homer seinen Gesang schließen, und den Leser in einer bangen Besorgniß lassen ob nicht auf dieß schaudervolle Verstummen nachher wirklich ein Ungewitter erfolget?

[1] Geschichte der Kunst und Anmerk. dazu. S. 42. ꝛc.

[2] Iliad. *A.* v. 595.

ob nicht etwa die gebietende Juno den Streit erneuert, und alſo der mächtige Zeus ſeine Drohungen erfüllet? Unwürdige Beſorgniß! der Hoheit des epiſchen Gedichts, und dem Zwecke der Homeriſchen Handlung entgegen! Homer, der nirgends ſeine Handlung abbricht, ſie mit jedem Worte weiter fortführt, thäte doppelt Unrecht, in ſeinem erſten Geſange, bei der erſten Verſammlung der alles lenkenden Götter uns nicht das Ende ihres Raths wiſſen zu laſſen, und noch ärger, uns auf ſein ganzes Gedicht hin eine Idee von ſeinen ſeligen Göttern beizubringen, die uns wohl nicht den Zuſtand derſelben ſehr beneidenswerth vorſtellte. —

Vollendet muß alſo der Auftritt werden, aber wie? und durch wen? Soll Juno ihren Zank erneuern, und vor unſern Augen unglücklich werden? Unwürdiger Anblick! Soll ſie fußfällig abbitten? Ein niedriger Weg zum Frieden des Himmels, dazu ganz unjunoniſch! Eher ließe ſie ſich auf die gedrohte Art ſtrafen, lieber wollte ſie einer höhern Tyrannei unterliegen, als ſo ihre weibliche Hoheit verläugnen. Auf ſolche Bedingungen wird alſo kein Friede im Himmel!

Und wie denn? Es trete ein Friedensſtifter auf zwiſchen beiden! Doch wer? Einer der durch ſein Anſehen rechte, und durch die Würde ſeiner Perſon, als ein himmliſcher Neſtor, Jupiter und Juno zum Stillſchweigen bringe? Solch einer iſt nicht im ganzen Olympus! Der Streit iſt zwiſchen den höchſten Göttern; er betrifft die Anſchläge Jupiters, und die rechtmäßigen Drohungen ſeiner Macht; ſeine ganze Klugheit, ſein obergöttliches Recht, ſeine Gewalt — alles iſt mit im Spiele. Wer ſoll nun auftreten ihm zu widerſprechen, ihn ein beſſeres belehren zu wollen? Alle Anweſenden ſind Unterordnungen, Unterthanen, Kinder! Selbſt die Göttin der Rathſchläge, Minerva, iſt die Tochter ſeines Haupts, und kennet ihren Vater zu gut als daß er ſich widerſprechen, belehren laſſe. Alle alſo, und ohne Aus-

nahme alle Götter von Würde, von Ernſt handeln am beſten wie ſie bei Homer handeln, ſtille ſitzen und ſchweigen.

Anders alſo, anders wird die Zwietracht im Himmel nicht geſtillt, als daß jemand Juno, die ſchwächere, und noch dazu die unbillige Partei des Streites, beſänftige — Wer ſoll dieß thun? Etwa einer der Jupiter und Juno kenne, vielleicht beide angehe, nicht zu erhaben ſey, um beiden gute Worte zu geben, nicht zu anſehnlich ſey, um ſeine Würde dabei in Gefahr zu ſetzen — Ein ſolcher ſey's, und hat er etwa in ſeiner Geſchichte, in ſeinem Charakter, in ſeiner Geſtalt etwas was Juno warne und beſänftige, was die Macht Jupiters gleichſam redend, ſichtbar zeige, ihm alſo auch Recht gebe, ihn damit auch beſänftige — iſt ein ſolcher da, ſo trete er auf, und gebe den Göttern heitern Tag wieder!

Und ſiehe da! ein Gott von minderm Anſehen, ein himmliſcher Handwerker; ein Gott, der Jupiter und Juno wohl gute Worte gäbe, ein Sohn beider; der in ſeiner Geſchichte Beiſpiel genug von der Macht Jupiters ſeyn kann, Zeus hat ihn vom Himmel geworfen; der in ſeiner Geſtalt warnendes genug für Juno habe; ſein noch hinkender und ewig hinkender Fuß — kurz! da iſt der ehrliche Vulcan. Vulcan alſo fängt an im Namen aller himmliſchen Untermächte zu reden, daß ein ſolcher Krieg die Ruhe der ſeligen Götter ſtöre, daß die Sache der Menſchen die beſten Gaſtmahle der Himmliſchen verderbe. Vulcan holt ſeine Gründe nicht weit her; aber ſeine Vorſtellungen ſind bündig, der Zeit und dem Orte angemeſſen, und ſo ſtark als der Amboß den er zu führen pflegt. Er und alle Götter ſind ja zum Schmauſe erſchienen!

Er wendet ſich gegen die Mutter, „ob er gleich wüßte daß auch ſie verſtändig wäre" — der Ehrliche, in deſſen Munde dieſe Worte ſo glaubwürdig werden als ſie es ſeyn ſollen; in deſſen

Munde alſo auch die kindliche Anmahnung kein ſich brüſtender überhobener Rath ſeyn wird.

Er erinnert ſie an die Macht des Donnergottes, der, wenn er wollte, alles vom Himmel werfen könne — der gute Vulcan redete aus Erfahrung, und wie ſein hinkender Fuß ihn nicht anders reden läßt. Sein Rath iſt alſo Zeus abzubitten, und dem ganzen Himmel Heiterkeit wieder zu geben. — Wo iſt bisher der Poſſenreißer, der hinkende Gaukler?

Aber abzubitten? dem Himmel Heiterkeit wieder zu geben? Und Juno ſelbſt ſoll leiden, ſoll Unrecht behalten? — O daß ſie nur nicht am Dornſtrauche des letzten Worts hangen bleibe und von neuem zürne! Siehe da, Vulcan! den Becher voll himmliſcher Freude, die Schale voll Nektar! Tritt zur Juno, daß ſie dieſen letzten Zug nicht fühle, tröſte ſie über ihre Traurigkeit und ihre Unterdrückung; führe deine eigene unglückliche Geſchichte an! Vulcan thut's, und ſiehe: da lächelt die Königin der Götter; lächelnd nimmt ſie den Becher der Freude von der Hand ihres Sohnes.

Ihr hohes Lächeln hat den Olymp aufgeklärt, die Wolken ſind vorüber. Die Ruhe, die himmliſche Freude beſucht die Wohnung der ſeligen Götter wieder; der ſüße Nektar fließt für alle; bei allen findet ſich das unzerſtörbare Vergnügen, die unauslöſchlich ewige Seligkeit wieder ein, und fängt an, da ſie Vulcan ſo geſchäftig zu ihrem Vergnügen ſehen:

Ἄσβεστος δ' ἀρ' ἐνῶρτο γέλως μακάρεσσι θεοῖσιν
Ὡς ἴδον Ἥφαιστον διὰ δώματα ποιπνύοντα.

So ſchmauſen ſie den ganzen Tag hinab bis zur untergehenden Sonne; ihr Herz begehrt nichts; ſie ſpeiſen Ambroſia des Himmels, ſie hören die Cither des Apollo, und den Wechſelgeſang der Muſen; ſie gehen endlich vergnügt jeder in das himmliſche Gemach, das ihm der künſtliche, arbeitſame Vulcan erbauet; Jupiter ſelbſt beſteigt ſein

hohes königliches Bette, und neben ihm die auf goldnem Throne prangende Juno! — Selige Götter! selige Wohnungen des Olympus!

Wie hat nun Vulcan seine Sache ausgerichtet? Stand er auf um einen lahmen Gaukler zu machen, und nichts mehr? Unwürdige Vorstellung, Homer erweckte ihn um die Götter auseinander zu bringen, um dem Olymp den Frieden zu geben. Erreichte er diesen Zweck durch Possen, durch Gaukeleien? Noch unwürdigere Vorstellung! Er spricht so anständig, so charakteristisch als ein Vulcan nur sprechen kann, und hier nur sprechen sollte. Läuft drittens der Auftritt auf ein pöbelhaftes Gelächter [1] hinaus, das sich Bauch und Seiten stemmet, und so fortwähret? Noch unwürdigere Idee, nicht werth die seligen Freuden des Olymps auch nur von fern zu sehen. Und endlich, war gar dieß Pöbelgelächter Homers Endzweck? — —. Ich werde unwillig; wer die ganze Episode durch an nichts als an Vulcans hinkendem Fuße, und an den artigen Grimassen des Mundschenken seine Augen weidet, wer nichts bei Homer als dieß sieht, wer alle Götter hierin nach sich beurtheilt, dem könnte es in diesem Himmel wie vormals dem Vulcan selbst gehen; der lache lieber in den Busen!

3.

Ich begleite Klotz auch bei der Scene Thersites. Wenn er dieselbe nicht aus der lateinischen Uebersetzung beurtheilte, so würde er kaum das γελοῖον, [2] sondern das αἰσχρὸν zu ihrem Hauptcharakter machen; wenn er sie nicht aus dem Zusammenhange risse,

[1] In der Sprache Homers, insonderheit in der einfältigen Sprache seines Zeitalters ist „der ἄσβεστος γέλως," der „seligen Götter" kein unwürdiger, unanständiger Ausdruck; er bezeichnet die ewige Heiterkeit, die unzerstörbare Freude die ihre Stirn wieder einnahm, das selige Lächeln das bei dem Anblicke des nektarschenkenden Gottes auf ihrem Antlitze schwebte, wozu allerdings ein kleiner Zug von Lustigkeit über seine Gestalt, und daß er seine Sache so wohl gemacht, sich mit einmischte.

[2] Epist. Homer. p. 31.

ſo würde er finden daß ſie nicht bloß an ihrem Ort ſtehe, [1] ſondern auch, welches noch kühner iſt, nirgends anders ſtehen könne; und wenn er ſich auf die Zeiten Achills und Homers erinnerte, ſo würde er finden [2] daß das Colorit des Niederträchtigen, Pöbelhaften, Häßlichen im Therſites original griechiſch ſey, nach den Sitten der damaligen Zeit nicht anders, und nach dem epiſchen Zwecke Homers nicht ſchwärzer und nicht weißer ſeyn könne. Hier muß ich alſo Klotzen verlaſſen; denn er redet von einem Poſſenreißer, von einem unleidlichen Gaukler, von einem beſchwerlichen, unanſtändigen Lachenerwecker, den ich nicht kenne.

Beinahe eben ſo ſchief iſt's, wenn er den Zank Ulyſſes und Irus tadelt. [3] Was dieſes Gezänk in der Odyſſee [4] iſt, das ſind die Zänkereien zwiſchen Achilles und Agamemnon [5] in der Heldenilade, nur nach Verſchiedenheit des Stoffes und der Menſchengattung: Zank bleibt an ſich Zank. Und was dieſer Hader unter Menſchen, iſt der Zank unter den Göttern, der ſich nur noch mehr und öfter auszeichnet. — Und was dieſer, das ſind hundert Scenen, die alsdann aus Homer weg müſſen wenn eine ſolche feine Kritik gelten ſollte.

Klotz ſcheint den Satz: „in einem epiſchen Gedichte will man ernſthaft ſeyn, folglich ſoll man nicht lachen, folglich ſoll ſich auch keine Spur des Lächerlichen einſtehlen" als ein Axiom, das wohl gar ein Hauptgeſetz der Epopöe werden könnte, feſtzuſtellen. Ein ſolches furchtbares Hauptgeſetz über die höchſte Dichtungsart des menſchlichen Geiſtes verdient, ehe es ſo unbeſtimmt eingeführt würde, eine Berathſchlagung.

Deutlich unterſchieden, hat das Problem verſchiedene Seiten.

[1] p. 31.
[2] p. 32.
[3] p. 23.
[4] Odyss. Σ. 1. seq.
[5] Iliad. A.

Fordert es die Proprietät des epiſchen Gedichts, und die Congruenz aller Theile desſelben daß kein Zug des Lächerlichen erſcheine? Oder fordert es meine Empfindung, jede Bewegung meiner Seele die ſich zum Lachen neiget, zu unterdrücken, um nicht die epiſche Wirkung in mir zu ſchwächen? Fordert es die Würde epiſcher Perſonen daß ſie nicht lachen, oder daß ich nicht über ſie lache? — Mir ſcheint die letzte Frage die faßlichſte. Laſſet uns alſo die Sache am leichteſten Ende angreifen.

Fordert es die Würde epiſcher Perſonen daß ich nicht über ſie lache? durchaus lache, ſo daß dieß der Ton meiner Empfindung bleibe — wer kann noch fragen? Aus der Epopöe wird alsdann eine Burleske, ein komiſches Gedicht; oder wenn der Dichter es eigentlich nicht einmal zum Zwecke hatte Lachen zu erregen, und erregt es doch, ſo ſchafft er Ekel, Verachtung, Mißvergnügen. Würdig ſey der epiſche Held; nicht aber ſeinem Hauptcharakter nach lächerlich.

Davon alſo war die Rede nicht; aber kann der Held nicht hie und da eine Blöße verrathen die lächerlich ſey? Ich bitte hier den Unterſchied zwiſchen lächerlich und belachenswerth zu beobachten. Sobald der Held auch nur in einer Handlung eine Seite gibt die nicht anders als belachenswerth ſeyn kann, aber belachenswerth nach Grundſätzen, und mit Rechte; freilich ſo hat ſich der Dichter mit dieſem Zuge ſelbſt geſchadet; denn nichts hebt die Würde ſeiner Perſon ſo ſehr auf als dieſer Anſtrich. Den Belachenswerthen verachten wir zugleich; er dünkt uns niedrig; und wie viel verliert ein epiſches Subject, eine epiſche Handlung die dieß wäre?

Hieher der Vorfall Ulyſſes mit Irus[1] — wäre er wirklich niederträchtig und unwürdig von Seiten Ulyſſes, verminderte er die Hochachtung die wir für den alten, weit gereiſeten, abgehärteten Mann haben, müßten wir in der Folge verwünſchen ihn in dieſer

[1] Odyss. Σ. v. 1—106.

Situation gekannt zu haben; allerdings unterſchriebe ich alsdann: **Iri cum Ulysse concertatio epici carminis gravitatem minime decet.** Wer aber, der Homer auch nur aus der Ueberſetzung kennet, wird dieß finden? Der arme Ulyſſes, ſo weit herunter gekommen daß er vor ſeiner eigenen Thüre in Ithaka endlich als ein elender zerlumpter Bettler anlanget; und ſiehe! da ſtößt ihm ein anderer Bettler in den Weg, ein Bettler von einer ganz andern Art, der gefräßige, nichtswürdige Irus. Dieſer Liederliche will jenen ehrwürdigen Greis von der Thüre wegdrängen, wegſtoßen, wegſchrecken; und Ulyſſes, jetzt nichts als ein Bettler, antwortet ihm ſo ruhig, ſo unneidiſch, aber auch mit ſolcher geſetzten Faſſung daß der andere, wie es auch bei gelehrten Bettlern gewöhnlich iſt, nur zu Schimpf- und Scheltworten ſeine Zuflucht nimmt. Der anweſende Antinous hört den Bettlergoliath, freut ſich, nach ſeinem Charakter, darüber, erzählt's den Freiern der Penelope, und hat den luſtigen Einfall: der Junge und Alte ſollten kämpfen — freilich ein Einfall den nur die Seele eines Antinous für ſchön halten, und nur Schwelger, wie ſeine Mitgenoſſen, billigen konnten. Der unerkannte Greis redet wider die Unbilligkeit des Vorſchlages, den man ihm, einem alten Manne, thue; aber, da hier die Sache ſeiner Ehre, als Bettler betrachtet, und als ein Hungriger die Sache ſeines Magens im Spiele iſt, ſo faſſet er Entſchluß. Er gürtet ſich, und ſelbſt die üppigen Zuſchauer bewundern den Bau ſeines Heldenkörpers. Er erwäget ob Ein Schlag ſeinem zitternden, ſchwachen und aus Fräßigkeit entnervten Gegner den Tod geben ſolle; und ſeine Großmuth ſpricht das mildere Urtheil. Er ſchont des Elenden; ein Backenſtreich iſt zu ſeinem Siege, zu der Entwaffnung ſeines unwürdigen Feindes genug; da liegt der jämmerliche Menſch blutend und ohnmächtig. Ulyſſes richtet ihn an die Wand auf, und gibt ihm ſeinen Bettlerſtab in die Hand um Hunde weg zu wehren, nicht um über Bettler den Herrn ſpielen zu wollen.

Was iſt nun in der Geſchichte unwürdiges, unanſtändiges für den Ulyſſes? Daß er zum Bettler heruntergekommen? So muß man den ganzen Lauf der Odyſſee, das Subject des ganzen Gedichts ändern. So muß die Muſe Homers gar nicht den beſingen den ſie beſingen wollte:

Ἄνδρα πολύτροπον — — ὃς μάλα πολλὰ
Πλάγχθη — — —
Πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα, καὶ νόον ἔγνω·
Πολλὰ δ' ὅγ' ἐν ποντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμὸν
Ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν — — —

So ſchreibe man eine beſſere, anſtändigere, artigere Odyſſee, die ihren Helden im Wohlſtande laſſe, ihn in dem Arme einer Göttin nach Ithaka trage, auf ein weiches Polſter ſetze, und was man mehr für Decenz hinein zu bringen wiſſe. Ich mag ſie nicht leſen, kein Grieche wird ſie leſen wollen.

Oder iſt's unanſtändig daß Ulyſſes ſich dem unverſchämten Bettler nicht gleich als Herr des Hauſes, als Ulyſſes, als König, entdecket? —

Oder daß Ulyſſes den Freiern bei ſeiner Penelope ſich nach ihrem Zumuthen mit einmal verrathe? Ein Verrath der den Lauf der ganzen Odyſſee ſtören würde.

Oder daß er keinem Bettler begegne? So wird aber in der ſich nähernden Entdeckung eine Lücke; und ein Hauptaugenmerk Homers verſchwindet daß der *ἀνὴρ πολύτροπος* ſich auch in dieſer tiefſten Situation als ein Ulyſſes *πολύτροπος* zeigen ſollte.

In dem ſich zubereitenden Ausgange geſchieht ein Sprung — und ich mag dieſen Sprung nicht. Ich will gern den Ulyſſes als einen Bettler ſehen, wenn er auch nur in dieſen Kleidern meine Achtung, als Ulyſſes, ſich zu erwerben weiß; und wie ſehr weiß er dieſes? So wie bei ſeiner Gürtung und Entblößung ſeine Heldenhüfte, ſeine erhabne Bruſt, ſeine ſtarken Arme, ſein feſter

Rücken den Helden auch im Bettlerrocke verrathen,[1] ſo ſoll dieſer Sieg vor der Schwelle, und vor den Augen ſeiner ſchwelgeriſchen Feinde das Vorzeichen ſeyn von größern Thaten im Hauſe, von unerwartetern Entwickelungen. Nichts iſt was den großmüthigen und tapfern Ulyſſes auch hier erniedrigt; vielmehr würde, mit Auslaſſung dieſes Auftrittes, die Steigerung ſeiner Enthüllung und der ſanfte allmähliche Fortfluß der ganzen Odyſſee gehemmet.

Wo iſt nun das Belachenswerthe, das Unanſtändige? Wo iſt's inſonderheit, nach den Sitten Ulyſſes, nach den Zeiten, nach dem Zwecke Homers?

Der Charakter Achilles ſey ſo groß in ſeinen Fehlern als in ſeinen Tugenden; dieſe Fehler gehören zu einer griechiſchen Heldenſeele, zu einem Achilles; aber wahrhaftig belachenswerth, unwürdig, unanſtändig ſey er nicht, und wo iſt er's? Nur nehme man ihn, und jeden Helden einer Epopöe, nach den Begriffen ſeines Landes und ſeiner Zeit; ſonſt kann freilich ein ehrbarer, feiner und ernſthafter Kunſtrichter einen höhern Aether zum Athemholen nöthig haben.

Doch ich kehre um; wenn eine würdige epiſche Perſon nicht belachenswerth ſeyn muß, darf ſie auch ſelbſt nicht lachen? Welche Frage! welche Verwirrung der Begriffe! Muß ein Held die Würde ſeines epiſchen Charakters dadurch behaupten daß er, wie ein Carthäuſer, nur ſein memento mori ernſthaft und ſauertöpfiſch grunze? Vergeben die Götter dadurch ihrer himmliſchen Hoheit daß ſie lachen? Stört Homer damit die feierliche Harmonie ſeines Gedichts, daß ſeine Griechen über den häßlichen Therſites nach ſeiner Züchtigung lachen? O die abenteuerliche Mönchsfeierlichkeit! So wollen wir das Wort γελάειν, mit allen ſeinen Abkömmlingen, aus Homer ausſtreichen; ſo wollen wir die Miene des disdainfully half-smiling von dem Antlitze des herrlichen Milton'ſchen Engels wegwiſchen,

[1] Odyss. Σ. v. 65. etc.

und in tiefe kritiſche Runzeln verwandeln; ſo ſoll aus der ganzen Iliade ein gothiſches Kloſter, und aus ſeinen Helden eine Reihe feierlicher Prälaten werden, denen der Ernſt häßliche Falten in die Stirne gekniffen, und die, wie der vortreffliche Hudibras —

a Knight he was, whose very Sight wou'd
Entitle him Mirrour of Knighthood,
That never how'd his stubborn Knee
To any Thing but Chivalry.
His tawny Beard was th'equal Grace
Both of his Wisdom and his Face — —

Ehe nun ein ſo feierliches Gebot: In der Epopöe ſoll keiner lachen! gegeben wird, ſoll voraus ausgemacht werden: ob das Lachen ein wirklich entehrender Zug eines Menſchen-, eines Helden-, eines Götterantlitzes ſey? Ob es nicht Fälle geben könne da das Hohnlächeln ſowohl als das Hohnlachen, und das Lächeln der Freude ſowohl als das Freudengelächter den epiſchen Zweck mit befördern muß? Ob nicht ein hohnlachender Satan und ein erhaben lächelnder Engel, ſelig lächelnde Götter, und närriſch lachende Wollüſtlinge und ſchadenfroh lachende Griechen zum ganzen epiſchen Gemälde unentbehrliche Gruppen ausmachen können? Ob der Ton jeder Epopöe gleich hoch geſtimmet ſeyn, und auch die Concente des Ernſts in gleichem Maße haben müſſen? Ob alle Perſonen die im Epos erſcheinen, wie in der Iliade, bis auf einen Therſites; wie im Paradieſe Miltons, bis auf den Satan; wie in der Odyſſee, bis auf die Freier; wie im Olymp, bis auf Vulcan; wie auf dem Theater, bis auf den Lichterputzer, gleich ernſthaft, groß, heldenmäßig, wunderwürdig ſeyn ſollen? Sind dieſe Fragen ausgemacht, ſo kann das obige Gebot gegeben werden; ſo lange will ich mich indeſſen mit Triſtram Shandy erholen, und feſt verſichert ſeyn „daß dieß kurze Leben nur dadurch etwas verlängert wird wenn man beſtändig aufgeräumt iſt, und noch mehr wenn man lachet!“

4.

Doch ich ſoll ernſthaft reden.

Kann die epiſche Würde mit einem belachenswerthen Charakter beſtehen, wenn dieſer Hauptcharakter der Epopöe ſeyn ſoll? Nein, und wenn er auch nur eine Unwürdige in einzelnen Fällen hätte. Aber kann ein würdiger epiſcher Charakter auch lachen? Wenn am rechten Orte, wenn im gehörigen Maße, wenn zu Erreichung des epiſchen Zwecks — warum nicht? Der erſte Unterſchied den Klotz nicht beobachtet; Lachen und Lächerlich ſeyn, d. i. zum Lachen daſtehen — welch ein Unterſchied!

Zweitens: die Würde der epiſchen Hauptperſon, gebührt die auch jeder Figur, die in der Epopöe auftritt? Unmöglich! und eben bei keinen zwei Perſonen muß dieſe Würde ganz gleich ſeyn. Einige müſſen, eben um die Würde epiſcher Helden ins Licht zu ſetzen, mit ihnen contraſtiren und Unhelden ſeyn; Unkraut unter dem Weizen, und Satane um der Engel willen. Wenn es alſo Einen Achilles geben kann, den tapferſten der Männer vor Troja, wenn mit ihm tauſend Helden, die ſtufenweiſe an Tapferkeit herunterſteigen; warum nicht auch einen feigen Therſites? Wenn ſo viel edle, ſchöne, würdige Seelen; warum nicht auch eine, die häßlichſte unter allen, die vor Troja gekommen waren? Dieſe, das Bild der Unedlen unter den Griechen, kann mit der gehörigen epiſchen Erhöhung ſo gut und zweckmäßig im Gedichte erſcheinen als unter den Griechen vor Troja die Unedlen. Wenn in einem Trauerſpiele ſchon nicht lauter Helden ſeyn müſſen, ſo konnte in der weit größern Welt von Menſchen die Homer in der Iliade ſchuf, auch ein Therſites ſeyn müſſen. Wird ſeine Einwirkung mit den übrigen Gewichten der Iliade nur zuſammen gewogen; erſcheint er an Orte und Stelle; nicht ohne Nutzen, mit Zwecke; — vortrefflich! — Dieß iſt der zweite verſäumte Unterſchied. Die Würde der Epopöe fällt auf das Ganze des Gedichts, auf jede einzelne,

insonderheit jede Nebenperson, nur in dem Maße in welchem sie zum Ganzen beiträgt; so muß gravitas epici carminis berechnet werden.

Nun hat, und wer weiß das nicht? die Proprietät, die Eigenheit des epischen Werks im ganzen nichts weniger als das Lächerliche zum Haupttone; aber kann nicht ein Belachenswerthes in einem Theile zur Congruenz des Ganzen gehören, und ein Thersites, ein Dämon mit zur Harmonie des Werks einstimmen? Nichts ist hier so sonderbar als eine Scene herauszuheben, ohne zu betrachten wie sie mitten im Verfolge sich ausnimmt, oder, besser zu sagen, sich fortdränget, sich aus andern entwickelt, und andere vorbringet, so daß sie nichts als eine Tonreihe zur Symphonie des Ganzen bleibet. Ein Thersites an sich sey was er wolle, was ist er zum Ganzen der Iliade? Was ist er in seinem Verfolge? Mischen sich in ihm Homers Successionen der Auftritte daß ihre Farben schneidend werden, daß der poetische Maler sie nicht verschmolzen, daß sie in ihrer Succession nicht Ton halten, daß das Auge des Lesers keine Ruhestatt finde, nicht weiter gehen wolle? Wer kann das sagen?

Drittens endlich: die sicherste Kritik eines Gedichts ist die Reihe meiner Empfindungen; und in Absicht auf diese ist das Lächerliche sehr verschieden. Entweder so daß ich lache, und es der Endzweck des Dichters war mein Lachen zu erregen, er thue es ernsthaft oder scherzhaft; oder daß ich etwas belachenswerthes erblicke, und verächtlich lache, mich ärgere. So sind mir die üppig lächelnden Zuschauer bei dem vorgedachten Auftritte zwischen Ulysses und Irus zuwider: sie lachen; aber kaum lache ich mit ihnen. So wird der häßliche Thersites den Griechen belachenswerth; darum aber ist er nicht, um ihnen lächerlich zu seyn. So freuen sich die Götter im Olymp, und der sympathetische Leser soll sich mit ihnen freuen. — Auf die Art wechseln die Empfindungen unserer Seele

die Länge eines Gedichts herab, und nur der kann das Ganze beurtheilen der die ganze Reihe dieser Successionen sich auf einmal anschauend machen könnte. Da dieß aber unmöglich ist, so schwimme ich sanft den Strom herab, und folge dem Dichter der ein Gefühl nach dem andern in mir aufruft, jedes mit dem andern verschmelzet, und die Mißklänge in einander auflöset; so wird der harmonische Einklang des Ganzen.

Ist diese Harmonie bei einer Epopöe aber nicht Bewunderung? Freilich! Niemand aber denke daß diese Hauptempfindung die einzige, eine ganze Epopöe hin, seyn müsse; denn wer kann einen langen starren Blick in die Höhe ertragen? Mitleiden und Schrecken, und Abscheu und Zorn, und Verdruß und Verachtung, alles kann nach einander, an seinem Orte, erreget werden, wenn sich nur jede Empfindung so aus einer andern in eine dritte ergießet und verlieret daß zuletzt ein Echo, wie die Stimme der Musen in meiner Seele, bleibe, das Bewunderung sey. Diesen Hauptunterschied hat Klotz nicht beobachtet.

Und wer ist's wohl der die Empfindungen der Seele besser und natürlicher auf einander folgen lasse als Homer? Kann denn ein Leser von griechischem Gefühle, der Musik der Seele hat, es bei Homer unempfunden gelassen haben, wie er einen Ton der Seele aus dem andern entwickelt, und in einen andern auflöset — wie keine Stimmung bei ihm über die andern vorschreien, mehr als sie zum Ganzen Eindruck nachlassen soll. — Wer dieß empfunden, wer dieß als eine stätige Kraft der Homerischen Muse gefühlt, wie sollte der nicht zittern den Tadel niederzuschreiben: „Homer weicht oft aus der Gravität und Dignität des epischen Gesanges; Homer wird's schwer zurückzuhalten was Lachen erregen könnte, und er bringt's am ungeschicktesten Orte an: Homer hat, durch solche Unartigkeit, sein Gedicht nicht wenig entstellt; er macht den Leser unwillig, verdrießlich; man muß Stellen, Seiten aus ihm wegwerfen,

um im Tone ſeines Gedichts zu bleiben." O göttlicher Sänger! wenn du auflebeſt, ſo gib doch erſt deinen Leſern Ohr; gib ihnen Muſik der Seele!

5.

Statt uns Homeriſche Betrachtungen mitzutheilen, wirft Klotz die Frage auf: ob es uns frei ſtehe heidniſche Mythologien in Gedichten zu adoptiren?[1] und, nach ſeinen Vorbereitungen zu achten, iſt dieſe Abhandlung ſehr wichtig.

Zuerſt von der Mythologie in geiſtlichen Gedichten. Nonnus, Sannazaro, Claudian (wie der nach Ordnung und Zuſammenhang hieher kommt, wiſſe die allſehende Muſe), Camoens, Dante, Petrarca, Arioſto, Marino, Taſſo, Milton, Friſchlin, Heinſius — welch Gemenge von Namen! — werden über der profanen Mythologie in ihren Gedichten ſcharf und nach der Reihe hin getadelt. Ich glaube nicht daß eine Kritik die auf Dichter ſo verſchiedener Zeiten und Gegenden mit einerlei Machtſpruch fällt, ſo gründlich, ſo prüfend ſey als ſie über Männer von ſo verſchiedener Zeit und ſo verſchiedenem Werthe ſeyn ſollte.

Einige von dieſen haben lateiniſch gedichtet; ein Punkt der die Sache ſehr verändert; denn wer kann genau ein Haar zwiſchen ziehen wo die lateiniſche Sprache aufhöre, und die Uſurpation der römiſchen Denkart anfange. Nachdenkende Liebhaber der lateiniſchen Sprache werden bei manchen Worten und Ausdrücken noch ſehr zweifelhaft bleiben; ſie werden mit einem Goldgewichte abwägen wie weit manche nichts als lateiniſche Phraſes, andere ſchon Vehicula der römiſchen Denkart ſind; ſie werden alſo auf die jetzige lateiniſche Poeſie ein Mißtrauen ſetzen daß ſie uns nicht, ſtatt römiſch großer Gedanken, einen Teppich von römiſchen Wortblumen ſticke, daß man alſo vielleicht von mehrern neulateiniſchen Versmachern das Urtheil

[1] p. 55.

fällen könne was Klotz über Sannazaro fället: [1] Praeter sermonis latini elegantiam, nihil in iis carminibus, quod multa laude dignum sit, invenio. Parum aut nihil potius finxit: complures versus Horatio surripuit: similis Horatio, sed ut simia homini etc.

Und allerdings iſt auch bei der Mythologie für mich der Unterſchied oft zweifelhaft genug wo die Redart aufhöre, und ein Gedanke anfange. Es hat Klotzen gefallen, [2] bei Vida ſogar zu billigen daß das heilige Brod Ceres heißen könne, und der poetiſchen Phraſis wegen zu billigen daß Chriſtus dem Volke liba Cerealia ausgetheilet, bloß der Nachahmung Virgils wegen; und gilt das, was ſollte nicht gelten? So wird mich immer die unmythologiſche Sprache platt, gemein, unpoetiſch dünken können; und ſo wird endlich ein lateiniſches Gedicht eine Seifenblaſe, wo viel ſchöne Farben in der Sonne mir vorſpielen; ich greife darnach, und ſie ſind nichts! — Es waren lateiniſche Phraſes.

Auch Klotzens ſogenannte Horaziſche Oden [3] ſind nicht ohne Mythologie: ſie reden vom Gradivus, und von der Venus, von Musis und Camoenis, vom pater Lyaeus, dem ein ganzer Dithyrambe mythologiſch geſungen wird, von Faunen und Dryaden, von Nymphen und Najaden, von Pierinnen, von Diis und Deabus, vom Phoebus und vom Pindus, von Mavors und Bellona, von Cinthia und Flora, ein ganzes Heer allegoriſcher Perſonen ungerechnet. Fragt man mich was alle dieſe Namen hier ſollen? Nach Klotzens Homeriſchen Briefen muß ich entweder ſagen: unſchicklich, eitle Gelehrſamkeit, verdrießliches, fremdes Geſchwätz, oder ich ſage: ſchöne poetiſche Phraſes!

[1] Epist. Homer. p. 58.
[2] Ibid. p. 83. 84.
[3] Klotz Opusc. Poet.

Als die ſchöne lateiniſche Poeſie nach jener langen Barbarei wieder erwachte; als die Sannazars und Vidas, und Bembos und Fracaſtors, geweckt vom Geiſte der wieder aufgelebten Römer ſangen, welcher Phöbus Apollo hätte ihnen damals das Ohr zupfen können? „Dieſer Ausdruck iſt zu mythologiſch, dieſes römiſche Bild hat noch nicht genug durch den Gebrauch und durch die Gewohnheit ſeine mythologiſche Natur abgelegt — weg damit! Aber hier, mein lieber Vida, ſtehe Ceres ſtatt panis; dort Musa ſtatt poetica facultas, Neptunus pro mari, Vulcanus pro igne, Lyaeus pro vino. In his, licet originem suam superstitioni debeant, tamen *amissa fere est*, ut ita dicam, *prima vis et abolita:* carmini vero Latino non exiguam elegantiam eadem conciliant!“ [1] O der artige Phöbus Apollo! Wenn dieſe abergläubiſchen Wörter ihre erſte Kraft verloren haben, wenn ſie ihre Natur ausgezogen, wenn ihr Gewicht weg iſt, ſo mögen alle ſolche elegantiae non exiguae in den Orcus! Sie ſind ein elender Flitterſtaat, eine poetiſche Sprache ohne poetiſchen Sinn, ein Schulgeſchwätz. Iſt nur dann ein mythologiſcher Ausdruck brauchbar wenn ihm die Gewohnheit, der alltägliche Gebrauch ſeine urſprüngliche bildvolle Bedeutung entnommen, ſo iſt er ein Redezierat ohne Weſen; und vor ſolcher Poeſie behüt' uns, liebe himmliſche Muſe!

Nein! für ſchulmäßige Phraſesjäger will ich die Erwecker der lateiniſchen Dichtkunſt nicht nehmen; aber um ſo ſchwerer wird mir die Entſcheidung: „wie weit kann eine wirklich poetiſche, und in ihren Horaz und Virgil verzuckte Seele, in ihrer poetiſchen Begeiſterung, auch gleichſam an ſeine Götter und geiſtigen Weſen gläubig werden? Wie weit kann ſich die Horaziſche Laune, der Virgilianiſche Geiſt, inſonderheit wenn ich in ihrer Sprache ſinge, einſtellen daß ich Mythologie von ihrer Dichtungsart unabgetrennet und unabtrennlich erblicke, daß ich, indem ich wie ſie ſingen

[1] Epist. Homer. p. 82. 83.

will, auch mit ihrer Mythologie ſinge?" Wer kann hier aus dem Stegreiſe antworten? wer kann in der Seele derer die wirklich mit Enthuſiasmus dichteten, Gränzen ziehen, wie römiſche Begeiſterung, Begeiſterung aus den Römern geſchöpft, Begeiſterung die ſich ſelbſt in römiſche Sprache ergoß, hie und da einen Schritt weiter im Ausdrucke zurückbleiben, hie und da etwas vorſichtiger in der Mythologie ſeyn ſollte? denn ſie dichteten doch heilig. Nun ja denn, immerhin heilig; aber Vida und ſeine Mitgefährten dichteten auch lateiniſch, und, zum Unglücke, wollten ſie auch römiſch dichten; nun ſtehen wir vor einer dreifachen Wegeſcheidung — wer kann alle drei mit einmal gehen, ohne auf keiner zu weit hin zu wanken?

Ich ſehe keinen andern Rath als daß man über ein heiliges Sujet niemals Latein, ich meine römiſch Latein, gedichtet hätte; denn immer iſt eine Miſchung von Sprach- und Denkarten unvermeidlich. Der Orient ſoll ſich in den Occident ſtürzen, der Geiſt der Religion und der altrömiſchen Poeſie ſollen ſich umarmen. Ein ſeltenes Paar! Aus Cicero ſoll ein Compendium der Theologie geſchöpft, und doch kein römiſcher Begriff dahin übertragen, und keinem Begriffe der Orthodoxie etwas von ſeiner ſyſtematiſchen Strenge benommen werden — Schwere Verbindung! Sannazaro will de partu Virginis ſchreiben, und zugleich nie ſeinen Virgil verlaſſen; Buchanan einen Baptistes ſchreiben, und doch ſeine Juden römiſch ſprechen laſſen — Widrige Vermiſchung! Ueberläßt ſich der Dichter dem Geiſte ſeiner Religion, ſo wird er Jüdiſch-, ſo wird er Chriſtlich-latein zu ſprechen in Gefahr kommen; folgt er dem Geiſte der römiſchen Poeſie, Denkart und Sprache, wie weit von Judäa ab wird der ihn hinführen! Will er, als ein Helleniſte, auf beiden Wegen gehen, und Gleichgewicht halten — unwürdige, ermattende Wachſamkeit, drückendes Joch des Geiſtes, der in der Poeſie nichts ſo ſehr als Freiheit liebet! Der furchtſame matte Dichter wird an

der Erde kriechen, und nie ſich aufſchwingen können; denn er ſchrieb für die Cenſur zweier Inquiſitionen, eine chriſtliche (oder jüdiſche) und eine römiſche! — Mein Rath alſo, daß man nie den Bogen der römiſchen Poeſie nach ſo weit von Rom entlegenen Gegenſtänden ſpannen wollte, wenn man auch Pindariſche Pfeile hätte: man trifft nicht.

Es verſteht ſich daß die Dichtungsarten nicht alle gleiche Schwierigkeiten haben. Eine Hymne, ein Lehrgedicht, eine Cantate iſt eher geiſtlich und doch lateiniſch zu liefern, als ein Trauerſpiel, eine Dichtung, ein Luſtſpiel, eine Epopöe. Buchanans Juden treten als Juden auf; lateiniſche, römiſche Juden in Galiläa! Friſchlins Iſmael in Meſopotamien, und daſelbſt mit Claſſenlatein! Sannazar's Cerberus, Centauren, Hydern, Proteus, im Stalle zu Bethlehem! Bei einem Trauerſpiele, Luſtſpiele, Heldengedichte, welche Disharmonie, und doch faſt wie unvermeidlich! Klotz alſo hätte über alle dieſe Dichter nicht bloß ſein kritiſches Urtheil vom Throne hinunter ſprechen, das von andern ſchon ſo oft geſprochen iſt, ſondern lieber auf die Urſachen dringen ſollen die dieſen Männern Zwang auflegten.

Zweitens: auch die Zeiten und Länder muß man unterſcheiden in denen ein Dichter lebte, in denen und für welche er ſchrieb. Die meiſten der gerügten Poeten ſind Italiener, aus dem Lande der Alterthümer alſo, aus oder vor den Zeiten da der Geſchmack des alten Gräciens und Latiums wieder auflebte; wer wird nun einen Dante, Petrarca, Sannazar, Vida, Arioſto, Taſſo, Marino aus allen dieſen Zeitverbindungen rücken, und ſo ſchlechthin vor das Gericht einer fremden Zeit, eines fremden Landes fordern daß ſie das Heilige mit dem Unheiligen vermiſchet? Der Geiſt der alten griechiſchen Mythologie, aus ſeinem Vaterlande vertrieben, floh nach Italien: Italien gab er die Denkmale ſeiner Größe in Poeſie und Kunſt und Weisheit; in Italien erwachte er wieder; erwachend aber

fand er ein Land, mit einer fremden, der chriſtlichen, Religion bedeckt. Indeſſen ſtrebte er in die Höhe, ſchaffte ſich Bewunderer, Anbeter und Nachahmer: Nachahmer die in den Begriffen einer andern Religion, Denkart und Sprache erzogen waren; was anders alſo als eine Vermiſchung zweener fremder Ströme, die gegen einander brausten, und endlich zuſammenfloſſen. Der chriſtliche Künſtler, dem Apollo profan war, fiel doch vor ihm als vor dem höchſten Denkmale der Kunſt, nieder; die Statuen der Götter waren Geſchöpfe des Aberglaubens, aber auch Geſchöpfe der ſchönſten griechiſchen Kunſt; Horaz und Virgil waren Dichter einer fremden Religion, zugleich aber Dichter der edelſten Natur, der vortrefflichſten Sprache; die Mythologie eine Sammlung von Fratzenmärchen, aber auch eine Welt voll ſehr poetiſcher Ideen. Unter ſolchen alſo lebten damals Dichter und Künſtler; ſie wandelten unter heidniſchen Statuen und heidniſchen Dichtern und heidniſchen Sprachen. Das Neue, die Morgenröthe des Geſchmacks, hatte dreifach ſtärkere Wirkung auf ſie; ſie wurden ſelbſt römiſche Dichter und neugriechiſche Künſtler und chriſtliche Heiden. Der Cardinal der römiſchen Kirche war ein heidniſcher Bembo, der neue Horaz Vida Biſchof von Cremona; das Kind mit chriſtlichem Waſſer getauft, ward mit heidniſchen Begriffen des Schönen genähret; die Vermiſchung ward Geſchmack der Zeit und des Landes. Leo der Zehnte vergab chriſtliche Sünden, und wandte die heiligen Summen auf das unheilige Schöne der Heiden; in die Tempel Italiens kam David und Apollo, Chriſtus und Belial neben einander, und die Geſchichte Jupiters und Leda's auf die Thüre des heil. römiſch-katholiſchen Peters.

Wer kann nun, ohne Rückſicht auf Zeit, Land und Sprache, Sannazar und Vida, Dante und Petrarca, Arioſto und Taſſo, und wen weiß ich mehr? tadeln, [1] ohne ſie zu erklären, ohne uns auf ihre Jahrhunderte aufmerkſam zu machen, da die ſcholaſtiſche Wort-

[1] Epist. Homer. p. 73—75 etc.

grüblerei und die Sprache der Mönchsandacht der Geiſt der Religion war, da das Land von dieſer Seite unter Nacht und Dunkel lag, oder da der hellere Geſchmack an den Antiken in Poeſie, Kunſt und Sprache überwand, ſich in alles hineindrängen, und dem Ganzen der ſchönen Literatur ſeine neue Bildung geben mußte. Da alſo konnte Dante in ſeiner göttlichen Comödie Chriſten, Juden und Heiden, Götter, Engel und Teufel durch einander miſchen: da konnte Arioſt

> Le Donne, i Cavalier, l'arme, gli amori
> Le cortesie, l'audaci imprese — — —
> Che furo al tempo, che passaro i Mori
> D'Africa il mare etc.

beſingen, und mitten inne auch des Styx und Acherons erwähnen. So unbillig die brittiſchen Prose-Critiks dem Spenſer ſeine Feen, und Shakeſpear ſeine Hexen vorgerückt, ſo unbillig alte Italiener und Portugieſen und Engländer nach dem Zeitbegriffe meiner Religion und Wiſſenſchaft beurtheilen — auf die Weiſe wird alles ein Chaos.

Klopſtock (ich weiß keine höhere Inſtanz), Klopſtock ſang dem Meſſias ſeinen ewigen Geſang im Geiſte der Religion ſeiner Zeit, nach den Geſichtspunkten ſeines Horizonts, nach den Eindrücken ſeines Herzens; wer einerlei Natur, einerlei Mittel der Bildung, Seiten der Anſchauung, Ein Herz und Eine Seele mit ihm hat, wird ihn aus ganzer Seele leſen. Einem Oeſt z. E. werden ſchon viele Vorſtellungsarten talmudiſch dünken; einem chriſtlichen Schüler des Korans werden manche aus Arabien entlehnt vorkommen; einem Foſter oder Sterne in England, und auch das ſind Chriſten! werden manche noch weit befremdender erſcheinen; und endlich einem orthodoxen Chriſten des zwölften oder zwanzigſten Jahrhunderts? — Deſſen Urtheil über den Meſſias möchte ich leſen. Wie? wenn nun ein ſolcher nach ſeiner Zeit fromm und ſelig urtheilte? Unbilliger

Richter! er ſollte ſich in unſere Zeit zurückſetzen, aus ihr denken und ſprechen, er ſollte mehr als des Nikomachus Auge haben, um Helena anzuſchauen. Sowie der oberſte Richter allwiſſend ſeyn muß um gleichſam die eigenthümliche Moralität eines jeden Herzens zu kennen, ſo ſey (man erlaube mir die kleine Blasphemie vom Gleichniſſe), ſo ſey der Richter über Zeiten und Völker auch des Geſchmacks dieſer Zeiten und Völker kundig, oder er greift blind in den Loostopf der Jahrhunderte, um nichts als ein mageres kritiſches Regelchen herauszulangen.

Und Milton! — Wer Milton mit allen vorigen Miſchern der Religionen in einen glühenden Ofen zuſammenwerfen will, [1] hat nicht bedacht daß bei ihm dieſe mythologiſchen Vorſtellungsarten nicht weſentlich zum Baue ſeines Gedichts, ſondern nur zur Auszierung desſelben gehören. Er bringt ſie nicht (wenigſtens nie offenbar) in die Zeit aus welcher, ſondern in die Zeit für welche er ſinget; und ſo werden ſie Gleichniſſe, Schmuck, Verzierung ſeiner Gegenſtände, nicht eigentlich Gegenſtände ſelbſt. Er ſingt für ſeine Zeit; dieſer ſchweben unter andern auch aus heidniſchen Schriftſtellern Vorſtellungen im Gedächtniſſe, die ſeine heilige Vorſtellung zehnfach verſtärken und einprägen — einprägen daß es kaum in ſeiner heiligen Geſchichte ſolche ſtarke und nachdrucksvolle Hülfsvorſtellungen gäbe. Warum alſo ſollte er jene wartenden Ideen in der Seele ſeiner Leſer nicht wecken? Warum ſie nicht aufrufen, um ſeinen heiligen Gedanken deſto tiefer in die Seele zu prägen? Und das thut Milton!

Er thut's an weit mehr Stellen als Klotz anführet; doppelt aber thut er Unrecht daß er eben die ſüßeſten im ganzen Milton tadelt, aus einem Buche [2] das die größeſten Gegner desſelben mit Lobſprüchen haben überhäufen müſſen: nämlich „die ſelige Liebe der

[1] Epist. Homer. p. 79.
[2] Parad. lost, B. IV.

Stammväter des Menſchengeſchlechts in Eden." Auch Winckelmann, der, in griechiſche Schönheiten entzückt, die Miltoniſchen Beſchreibungen für ſchöngemalte Gorgonen erklärte, nimmt dieſe Scene von ſeinem zu griechiſchen Urtheil aus,[1] und in der Sprache Miltons inſonderheit ſelbſt herrſchet hier eine Süßigkeit, eine Anmuth die uns in das Paradies ſelbſt verſetzet. —

Milton hat ſein Eden mit aller Pracht und Schönheit geſchildert; Bäume, Flüſſe, Quellen, Luſtwälder, murmelnde Waſſerfälle, das Chor der Vögel, der Hauch der Frühlingslüfte, der Geruch der Wieſen und Wälder — eins nach dem andern fließt wie Balſam in unſere Seele; meine Phantaſie iſt erfüllet; mein Auge, Ohr und alle Sinne geſättigt; ich ſchwimme im Traume der Wolluſt. Und Milton will mich in dieſem Traum erhalten. Da meine Sinne geſättigt ſind, ſo ſpricht er zu meiner Seele; er ruft alle Ideen ſchöner Gegenden und Luſtörter die in meiner Einbildungskraft ſchlafen, auf. Und wo gibt es mehr als aus Griechenland und ſeinen Dichtern des Vergnügens? Dieſe ſollen mich in meinem Traume fortwiegen, ich ſoll die Freude der Wiederſehung genießen, und ſo, nachdem auf ſanften und unmerklichen Stufen meine Seele von dem Lebloſen ſich immer lebender hinaufgeſchwungen, und jetzt in dem muſikaliſchen Chore der Vögel und der Lüfte und der zitternden Wälder ſchwebet, ſo fängt ſie, wie aus einem ſanften Schlaf erwacht, an, die holden Bilder voriger Zeiten, die Erinnerungen der Jugend zu ſammeln:[2]

— — while *universal Pan*
Knit with the Graces and the Hours in dance
Led on th'eternal spring. Not that fair field
Of Enna, where Proserpin gathering flowers
Herself a fairer flow'r etc. — — —

1 Geſchichte der Kunſt S. 28.
2 Parad. lost, Book IV. v. 266.

— — — — nor that sweet grove
Of Daphne by Orontes, and th'inspir'd
Castalian spring, might with this Paradise
Of Eden strive; nor that Nyseian isle
Girt with the river Triton etc. — —

So ſchwebt unſere berauſchte Einbildungskraft weiter, und kommt endlich vom Berge Amara aus Aethiopen zurück, um im Paradieſe unendlich mehr als in allen dieſen Zaubergegenden zu finden. Iſt dieß eine Entheiligung des Gedichts, ſo iſt's eine Entheiligung des höchſten unter den Propheten, des poetiſchen Jeſaias, Jehova einen Gott der Götter zu nennen, und ihn Gefänge lang mit dieſen heidniſchen Klötzen zu vergleichen. Aber wie erhaben!

Milton hat uns das erſte Paar bis zum Entzücken geſchildert, den Bau ihrer Glieder und ihre vergnügte Mahlzeit, und ihre Liebkoſungen, und die holde Umarmung der Eva und — das Lieblächeln Adams. [1]

— — as Jupiter
On Juno smiles, when he impregns the clouds
That shed May flow'rs — —

Welch ein Bild! Iſt's Erniedrigung für Adam, in ihm den küſſenden Jupiter zu ſehen? Adam führt Eva zur Brautlaube, und da unſre Seele durch den ſichtbaren Anblick derſelben mit Freude und Ehrfurcht gleichſam erfüllet worden, da das Auge nicht mehr ſprechen kann: ſiehe! ſo ſpricht die Phantaſie, gleichſam in einen Traum voriger Zeiten verſenket: [2]

— — in shadier bower
More sacred and sequester'd, though but feign'd,
Pan or Sylvanus never slept, nor Nymph,
Nor Faunus haunted. — —

[1] B. IV. v. 499.
[2] IV. v. 705.

So dichtet Milton; seine profanen Gleichnisse sind nichts als Hülfsvorstellungen zum Dienste seiner heiligen Vorstellungen; er nimmt zu ihnen seine Zuflucht, wenn Worte innerhalb dem Kreise seiner Religion nicht Triebfedern geben seine Idee so hoch zu spielen als er sie haben will, und nur dann irret seine Phantasie in diese Zaubergegenden der griechischen Dichtung, wenn er schon unsre Sinne erfüllet, und jetzt der Seele Zeit läßt die Bilder ihrer Jugend zu sammeln. Konnte er dieß nicht thun als Dichter? Eben dadurch schlägt er ja an unsern Geist, daß er gleichsam sich selbst dichte. Oder etwa nicht als Dichter der Religion? Was ist der Religion würdiger als solche Vergleichungen zu ihrer Erhöhung? Die Bibel, ja Jehovah selbst in ihr spricht also.

6.

Man siehet, wie wenig Ueberzeugung das kahle Verbot ins Allgemeine hin: „kein mythologischer Name komme in ein geistliches Gedicht!" für mich habe. Ich muß mich also schon selbst nach Gränzen der Mythologie und eines christlichen Gedichts umsehen.

Zuerst rechne ich, wie gesagt, die lateinische Sprache nicht mit; denn schwer ist's zu bestimmen wo der lateinische Ausdruck aufhöre, und der nationalrömische, der mythologische z. E. anfange. Noch schwerer ist's über so fremde Gegenstände als ein heiliger Gesang liefert, lateinisch, und im Geiste der Römer zu dichten; denn entweder wird der Jude und Christ romanisiren, oder der Nachfolger Virgils und Horaz judaisiren, hellenisiren müssen.

Zweitens rechne ich die Zeiten nicht mit, da die Mythologie gleichsam die zweite Mutter des poetischen Geistes war, und dieß ist die Wiederauflebung derselben in Italien. In der Kunst sprachen die schönsten mythologischen Ideen dem Auge; in der wieder erstandenen Poesie dem Ohre; statt des trocknen Aristoteles ward der mythologische, allegorische Plato, der Lieblingsweise Italiens; solche Begriffe füllten die Seele. Entweder wählte man die lateinische Sprache

dazu, und in ihr ſchien gleichſam die Mythologie ſchon eingewebt und unabtrennlich; oder man wählte doch mythologiſche Dichter zum einzigen Vorbilde. Wie konnte ſich nun der begeiſterte Nachahmer ſagen: Siehe, hier hört die Manier des Dichters auf, und da fängt ſeine Religion an! Und wer ſich dieß auch hätte ſagen können, der wollte ſich's nicht ſagen; denn ächt latein, ächt römiſch zu dichten war ja, nach dem Zeitbegriffe, der einzige, der höchſte Zweck ſeiner Muſe. — Solche Zeiten alſo ſoll man erklären, ein allgemeiner Tadel koſtet wenig.

Drittens: ſchreibe ich auch nicht von den Zeiten da die Religion, ſowie ſie damals herrſchend war, kein reines heiliges Gedicht geben konnte; da die Begriffe von ihr viel zu dunkel, unbeſtimmt, gebrochen und abergläubiſch waren als daß ein Gedicht, das für den herrſchenden Verſtand geſchrieben wäre, für uns orthodox, wie ein Gebetbuch, ſeyn könne. So z. E. die Zeiten des Dante, Arioſt, Taſſo, Camoens u. ſ. w. Wenn dieſe Dichter in dem elenden Geſchmacke ihrer Zeit poetiſches Geräth, oder wenigſtens Freiheit fanden mit dieſem und jenem Stabe des Aberglaubens poetiſche Wunder zu thun, warum nicht? Das Heldengedicht eines Mönchs aus Padua auf ſeinen heiligen Antonius, oder eines Mailänders auf ſeinen heiligen Karl Borromäus ſey immer den Legenden ſeines Ordens, ſeiner Stadt, ſeiner Zeit, ſeiner eigenen Erziehung angemeſſen, denn anders kann der ehrwürdige Pater nicht dichten. Und wo werde ich an einen Rieſen, an ein Geſchöpf ſeines Jahrhunderts, mit einem Zwergmaße meiner Zeit hinzutreten, ohne daß mich ſeine Größe nicht beſchäme!

Alſo bloß von einem in der Religion erleuchteten Zeitpunkte; und wo weiß der Kriticus wann dieſer Zeitpunkt voll Licht, oder nur voll Blendeſchein des Lichts iſt? Wo ſoll er's, als Kriticus, wiſſen? Das mag der Gottesgelehrte, der Polemicus entſcheiden; nicht der Kunſtrichter. Der Dichter nimmt den herrſchenden

Religionsgeſchmack, oder beſſer, ſein eigenes Religionsgefühl, wie er dazu gebildet worden, ſeinen eigenen Horizont von Religionsausſichten, und dichtet. Und ſo muß der Kriticus ihn richten. Nicht daß er abſolute Wahrheit ſuche, nicht daß er frage ob dieſe und jene Religionsvorſtellung auch rechtgläubig genau, exegetiſch richtig, philoſophiſch erwieſen; ſondern ob ſie wahrſcheinlich ſey, ob ſie könne poetiſch geglaubt, gefühlt, beherzigt werden. Das iſt bei einem jüdiſch-chriſtlichen Gedichte nicht ſchlechthin die Frage: ob hiſtoriſch genau der Jude ſeine Affecten ſo gemalt oder nicht; auf den Fuß wäre vielleicht kein Tod Adams, und kein Tod Abels möglich, ſondern ob ſie, nach gewiſſen allgemein angenommenen Vorausſetzungen, ſo haben ſprechen können. — Ich folge alſo dem Religionsbegriffe meiner Zeit, ohne weitere Umwege: wiefern verträgt er ſich mit mythologiſchen Ideen?

1. In jedem Poem wo Dichtung herrſcht, wo Perſonen der Dichtung auftreten, können freilich nicht Weſen der heidniſchen und chriſtlichen Religion neben einander handelnd vorgeſtellet werden; nicht mit einander gleich weſentliche Subſtanzen zur Handlung des Gedichts ſeyn. Wenn die Muſe und der heilige Geiſt, ein Gabriel und ein Apollo, eine Maria aus den Gegenden des Himmels und eine Diane zugleich, auf einerlei Art, poetiſche Exiſtenz, poetiſche Handlung auf dem Schauplatze eines heiligen Gedichtes bekommen, ſo ſtoßen ſie ſich in unſerer Seele. Ihre poetiſchen Subſtanzen heben einander auf; mein Auge fährt über ihre beiderſeitige Gegenwart zurück; die Täuſchung geht verloren, und mit ihr der ganze Zweck ihrer poetiſchen Erſcheinung. Ein Trauerſpiel ſolcher Art mag vielleicht noch in einem Winkel von Italien, Spanien, oder von Böhmen und Bayern ausſtehlich ſeyn; eine Epopöe von ſolcher Miſchung mag der chriſtlichen Barbarei gefallen; rings um uns ſcheint das Licht einer geläuterten Religion zu ſtark als daß nicht Eine ſolche Dichtung die andere in den Schatten drängen müßte.

Nur ſetze ich gleich eine Einſchränkung hinzu. Nicht deßwegen können beiderlei Geſchöpfe nicht auf Einem Schauplatze in gleich ſtarkem Licht erſcheinen, weil die eine Art wahre, die andere Lügenweſen, oder nach Klotzens Sprache,[1] inepta, ridicula, falsa, impia, uno verbo superstitionis propria ſind, quae a veri Dei cultoribus usurpari non possunt. Denn ein ſolcher Dichter ſchreibt nicht eigentlich als ein frommer, rechtgläubiger Chriſt, als ein Diener des einzig wahren Gottes, der vor aller Mythologie als vor einem ungereimten, lächerlichen, gottloſen, abergläubiſchen Krame ſo viel Abſcheu hat, wie vor dem böſen Feinde der Hölle; ſondern — als Dichter. Er ſchreibt nicht eines ſeligen Todes und des Himmelreichs wegen, ſondern nur um poetiſch ſeine Leſer zu täuſchen. Er verabſcheuet alſo die Mythologie nicht als ein ungöttliches Weſen und als eine Geſchichte weltlicher Lüſte, ſondern weil ſie in ſeinem heiligen Poem ſeinem Zwecke, ſeiner Laufbahn der Gedanken fremd und dem poetiſch anſchauenden Leſer widrig ſeyn muß. Auf einem andern Schauplatze könnte eben derſelbe Leſer dieſe unchriſtlichen, gottloſen Geſchöpfe der Lügen ganz behaglich ſehen, und vielleicht eben der Dichter, wenn er ein Wieland iſt, mit Feuer bearbeiten; aber auf dieſen gehören ſie nicht, „der poetiſchen Wahrſcheinlichkeit halben." Denn wenn die Maſchinen der heidniſchen Religion bis zur Täuſchung geglaubt werden ſollen, wie denn aus eben der Maſchine chriſtliche Weſen? Sie wirken dem anſchauenden Auge gegen einander, ſie heben an Wahrſcheinlichkeit einander auf.

2. Auch wenn der Dichter allein ſpricht, ſo ſpreche er in Einem Gedichte von beiden nicht ganz auf Eine Art, als wenn er an beide gleich glaubte, und ſie beide mit einerlei Wahrheit behandelte. Eine Anrufung an den heil. Geiſt und an die Kaliope zugleich iſt ungereimt; nicht wieder als Gottloſigkeit, als

[1] S. 56 — 86, auf jeder Seite.

Sünde wider den heil. Geiſt, ſondern der poetiſchen Täuſchung halben. Entweder ſind beide dem Dichter alsdann Weſen von gleicher poetiſcher Exiſtenz; dieß widerſpricht ſich — oder beide nur Redezierat, nur poetiſche Figuren; dieß beleidigt den Leſer noch mehr, denn er kommt dadurch zu ſich zurück, um den Wortkünſtler ohne inneres Weſen und Leben gewahr zu werden — oder Eins von beiden hat nur poetiſche Wahrheit; und warum ſteht alsdann das andere da? Es hindert die Wirkung des erſten. In dieſem Stücke hat freilich niemand ſo geſündigt als Sannazar; ich wiederhole es aber nochmals — geſündigt, nicht wider den heil. Geiſt, ſondern wider die poetiſche Wahrheit und Illuſion.

3. Wo dieß nicht iſt, wo die poetiſche Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit nicht darunter leidet, wo es der Congruität des Gedichts nicht entgegen iſt, an mythologiſche Namen, an erdichtete Gegenden zu denken — immerhin! Die Mythologie iſt einem guten Theile nach hiſtoriſch, oder allegoriſch; ſelbſt das Fabelhafte in ihr miſchet ſich mit Geſchichte und Allegorie; warum ſollte ſie als ſolche nicht auftreten? Wenn ſie bekannt genug, anſchauend, und eine Schöpferin großer Begriffe zur Würde eben des chriſtlichen Objects iſt, ſo kniet ſie als ein Opfer vor dem Altare der Religion. Selbſt Religion wollte ſie hier nicht ſeyn, ſie ward als Geſchichte, als Allegorie, als alte Sage oder als bekannte Dichtung gebraucht, und da oft mit einer Wirkung die anderswoher nicht erſetzt werden konnte, vortrefflich! So Milton, ſo Young, ſo oft die Dichter der Offenbarung!

4. Aber viertens: wo in einem chriſtlichen Gedichte die Mythologie keinen poetiſchen Nutzen ſchaffet, da bleibe ſie weg, denn jedes Müßige, jedes der poetiſchen Wirkung Widrige muß wegbleiben.

7.

War dieſe Materie aber ſo langer Unterſuchung werth? Ich glaube; denn welchen Bethlehemitiſchen Kindermord würde Klotzens

Verbot in dem erhabenſten unſrer geiſtlichen Dichter ſtiften! Und unſere geiſtlichen Dichter (eine Gattung Poeſie, in welcher wir Deutſche nur den Britten nachſtehen) ſind die Ehre unſrer Nation.

Der heiligſte unter allen, Klopſtock, und das heiligſte Gedicht desſelben, der Meſſias! Aber von welcher Wirkung iſt die heidniſche, die mythologiſche Römerin in demſelben,[1] Porcia! Wie, wenn ſie zu beten anfängt:

— — Mit aufgehobnen ringenden Händen
Stand ſie, mit Augen die ſtarr zum dämmernden Himmel hinauf ſahn,
Und ſo zweifelt' ihr Herz. O du der erſte der Götter!
Der die Welt aus Nächten erſchuf, und Menſchen ein Herz gab!
Wie dein Name auch heißt! Gott! Jupiter! oder Jehovah!
Romulus oder Abrahams Gott! — — —
Iſt er dir ſo feſtlich, der Anblick, die leidende Tugend,
Gott! von deinem Olympus zu ſehn? Er iſt es, den Menſchen! u. ſ. w.

Sie fährt mit dieſem hohen Gefühle zu beten fort, und ich bin über das Herz der chriſtlichen Leſer des Meſſias gewiß daß dasſelbe nur ſelten eine ſo hohe Stufe der Bewunderung Jeſu erreicht haben wird als mit dieſem heidniſchen Gebete.

Porcia erzählt ihren Traum;[2] die Erſcheinung des Sokrates! — — Himmel! wo gehört Sokrates, der heidniſche Sokrates, in einen Meſſias? Und doch weiß ich daß dieſer Traum, um mit Klopſtock zu reden, ſich, vor vielen Epiſoden des Meſſias, in die Seele des Leſers gießen und immer aus den Lieblingsgedanken, die er am feurigſten denket, neue Gedanken entwickeln wird,

— — in ſeinem Herzen die feinſten,
Zarteſten Saiten gewiſſer zu treffen, und ganz ihn zu rühren.

[1] Der Meſſias, Geſang 6.
[2] Geſang 7.

Schon wenn Porcia anhebt: — —

Sokrates . . . zwar du kenneſt ihn nicht; aber ich ſchaure vor Freuden,
Wenn ich ihn nenne! Das edelſte Leben, das jemals gelebt ward,
Krönt' er mit einem Tode, der ſelbſt dieß Leben erhöhte!
Sokrates . . . immer hab' ich den Weiſen bewundert! ſein Bildniß
Unaufhörlich betrachtet, ihn ſah ich im Traume. Da nennt' er
Seinen unſterblichen Namen: Ich, Sokrates u. ſ. w.

Wenn Klotz einzige Urſache gelten ſoll: „das Heilige ſoll nicht mit dem Unheiligen vermiſcht werden!" ſo müßten dieſe Epiſoden aus Meſſias weg, und mir ſind ſie unter den theuerſten.

Klopſtocks Salomo! Ein bibliſches Sujet, und alle Leſer haben mit mir den Contraſt der heidniſchen Scenen für das Rührendſte im ganzen Trauerſpiele gehalten. Wenn Salomo rühren ſoll: wie anders, als durch ſeine heidniſchen Zweifel. Wie, wenn der Troſtloſe klaget:

Hülfe! Selber meine Freunde
Vermögen's nicht. —
Ein Rauch, dem Feind ein ſüßer Opferdampf,
Mag dieſes Haus verfliegen! meine Kinder
Zerſchmettert werden — —
— — ich will es leichter tragen
Als was mir unter deiner Fittigel Schatten,
O Friede, dieß mein Herz verzehrt — das Leben
Zum Tode macht! und kaum des Milden Zuflucht,
Den Tod, noch bleiben läßt! Sie iſt dahin
Die Herrlichkeit, die mir gegeben ward!
Dahin iſt meine Weisheit, ſammt der Ruh'
Die ſie mir gab! — Wenn du es biſt, o Moloch!
Vor allen Geiſtern Moloch du!
Der mir dieß alles nahm; womit erzürnt' ich dich?

Und hab' ich dich erzürnt, ſo laß doch endlich
Durchs Blut ſo vieler Knaben dich verſöhnen!

Und bald kommen Sängerinnen Molochs! und Prieſter Molochs! und Opfer Molochs! ja ſelbſt wagt es Klopſtock, zween Götzen redend einzuführen. Ich mag über die letzte Scene nicht urtheilen; aber die rührendſten Auftritte bleiben in Salomo immer die heidniſchen. Wie rührt z. E. die unmenſchliche abgöttiſche Wuth im Opfergeſange Molochs!

Ich mag die Bodmer'ſchen Epopöen nicht durchgehen. Wären in ihnen die mythologiſchen Dichtungen nur oft etwas wahrſcheinlicher für die Zeit und für den Ort ihres Schauplatzes; am Heiligen und Unheiligen, an Wahrheit und Erdichtung, an Jüdiſch und Heidniſch liegt, wenn ich nichts anders dagegen hätte, nichts.

Ich fühle es, ein ſo unbeſtimmt geſagter Einfall iſt zu ſtrohern als daß ich ſo viel Miene mache ihn wegzuheben; Dichter die gewiß keines überſpannten Enthuſiasmus beſchuldigt werden können, widerlegen ihn. Machtvoll iſt z. E. in der Ramler'ſchen Rhapſodie von einem Gebete — machtvoll in ihrer Verbindung für den der den perſiſchen Nachruck kennet, die kühne Anrede:

— Und Oromazes und Gott!

ohne doch eine hübſche Wortphraſis ſeyn zu ſollen. Stark iſt in Kleiſts chriſtlichem Gedichte von der Unzufriedenheit der mythologiſche Vorwurf:

Denkſt du, wie Rieſen der Fabel,
Auf Felſen Felſen zu häufen, und durch den Unſinn bewaffnet
Den Sitz der Gottheit zu ſtürmen!

Und endlich in den vortrefflichen Grenadiersliedern: von welcher Wirkung iſt die harte Vermiſchung des Chriſtenthums und der Mythologie in dem Munde eines harten Soldaten. Sein Gott iſt

ihm jederzeit und in jedem Geſang alles; vor und nach der Schlacht, im Treffen und im Siege.

— — — wäre ihrer noch ſo viel,
So ſchlag' ich ſie mit Gott!
— — was kann wider unſern Gott
Thereſia und Brühl — —

Mit rechtem Chriſtenmuthe ſtreitet er; und mit rechter Chriſtendemuth, Gott dankend, preiſet er Gott nach dem Siege. Wie aber? hat der Grenadier darum am gehörigen Orte auch nicht ſeinen Mars und Apoll? Kann er nicht darum auch von ſeinem Friedrich ſagen:

Frei, wie ein Gott, von Furcht und Graus
Steht er — — du hoher Paſchkopoll
Sahſt ihn, im Heldenangeſicht
Den Mars und den Apoll.

Und ſollte deßwegen mein Grenadier kein ächter, guter Chriſtenmann bleiben?

Der, wenn er ſtirbt, bekommt zum Lohn
Im Himmel hohen Sitz! —

Und deßhalb ſollten ſeine Lieder nicht immer der Würde werth ſeyn die ihnen Abbt anwünſcht, vor der Schlacht geſungen zu ſeyn? Entweder muß überall die Mythologie hier nicht mehr Mythologie, eine liebe Wörterblume ſeyn, oder weg damit!

Indeſſen will Klotz uns auch in geiſtlichen Gedichten nicht ganz leer vom Nutzen der Mythologie ausgehen laſſen, und ſchlägt vor:[1] „Beſchreibungen der göttlichen Weisheit und Macht, hohe Bilder der göttlichen Majeſtät, oft ſo vortrefflich, ſo erhaben daß man ſich kaum vorſtellen kann wie ſie in den Geiſt ungläubiger Sterblichen haben kommen können, und durch deren geſchickte Nachahmung der Poet

[1] Epist. Homer. p. 86.

ſeinem Gedichte die größeſte Würde geben könnte.“ Der Vorſchlag iſt fromm, aber auch wenig mehr. Wenn Klotz nicht glaubt daß Gott ſelbſt in die Seele des chriſtlichen Poeten Bilder einſchiebe, ſo kann er's nicht fremd finden daß große Geiſter unter den Heiden auch große Dinge haben denken können, ſie auch von ihren Göttern denken müſſen. Ich mag keine Vergleichungen, inſonderheit in Sachen die gewiſſe Leſer ſo gern umzukehren pflegen; allein wer wandelte unter edlern Bildern, der alte oder der heutige Grieche? Jener zwiſchen ſeinen Göttern, dieſer zwiſchen ſeinen gemalten Heiligen, der Papiſt zwiſchen ſeinen gehauenen Märtyrern. Und bei wem war (ich rede bloß von poetiſchen Bildern) ein ſolcher Anblick gelegener, um große Gedanken zu wecken?

Zudem: Beſchreibungen der Weisheit, Macht, Majeſtät, ſind eigentlich keine Mythologie mehr; es ſind dichteriſche Bilder über mythologiſche Gegenſtände; mit ihnen hat alſo Klotz keinen Gebrauch der eigentlichen Götterlehre vorgeſchlagen.

Ich gebe es gern zu daß an Abbildungen der Schönheit, der Milde, und einer gewiſſen menſchlichen Würde der Gottheit man von Griechen und Römern lernen könne, inſonderheit was die ſchöne Kürze, das unübertriebene Prächtige, das Angemeſſene im Ausdrucke ſolcher Beſchreibungen betrifft. Aber Weisheit, Macht, Majeſtät, alles Hohe und gleichſam Unbegreifliche in der Gottheit — darin ſind die Dichter des Morgenlandes, und die erſten derſelben, die Dichter des alten Bundes, eine weit reichere, unerſchöpfliche Quelle. In ſolchen Bildern ſind ein Silius Italicus, Ovid, Virgil und Claudian gegen einen Hiob, Moſes, Jeſaias und auch David, wie ein Tropfen gegen einen Ocean, und Schande iſt's an einem Tropfen zu lecken, wenn ein Abgrund von Größe, Hoheit, Majeſtät vor uns iſt.

Ich gebe es zu daß dieſe morgenländiſchen Bilder auch oft ein

morgenländiſches Auge fordern; daß ſie oft in einer Hülle des Orients erſcheinen die uns dieſelben fremd, oder in einem Glanze der uns dieſelben betäubend macht. Ein geiſtlicher Dichter aber, und der Criticus dieſes Dichters, ſollte dem die Hülle unüberwindlich ſeyn? Sollte er nicht, den Spuren eines großen Michaelis folgend, ſich ſolche Bilder gleichſam in die Sprache und Denkart ſeines Occidents überſetzen, und ſie alsdann mit orientaliſcher Wärme fühlen? Die Proben die dieſer verdienſtvolle Mann gegeben, liegen in ihrer Entwickelung da, und wie verſtäuben gegen ſie die Schlacken eines Claudians! Bloß das Leichte, das unſerer Denkart Nähere, die für uns faßlichere Evidenz dieſer römiſchen Bilder iſt's, die uns dieſelben empfiehlt. Wären die orientaliſchen nach unſerm Augenmaße, ſo wäre der Vorſchlag unleidlich. Kann man ſie nicht aber nach ſeinem Augenmaße ſtellen? nicht ſeinen Blick zu ihnen erheben? gewöhnen? und kannſt du das nicht, ſo ſiehe die Sonne in dieſem ihrem ſtrahlenden Waſſerbilde! Siehe den Abglanz orientaliſcher Hoheit in einem Klopſtock; von Erde biſt du, wenn du an einen Silius Italicus hierin, als Vorbild, zurückeileſt.

8.

„Auch Künſtler ſollen Gott und Chriſtus würdig bilden!“ [1] Wie todt iſt was Klotz hierüber ſagt, gegen das was andere geſagt haben. Hier iſt Klopſtock, da er Winckelmann beurtheilet, und wem iſt es nicht ein ſehenswerther Anblick zween ſolche Männer, zwei Enden des menſchlichen Geiſtes, zwei Extreme deutſcher Originale, von denen der eine unter, der andere über Deutſchland ſeinen Ort fand — ich ſage, iſt's nicht ein merkwürdiger Anblick ſolche zween Markgrafen deutſcher Hoheit von ihren Gränzſteinen zuſammen treten zu ſehen, zuſammen ſprechen zu hören? Das Stück ihres Geſprächs im nordiſchen Aufſeher [2] iſt mir eine Art von Phänomenon! „Der

[1] Epist. Homer. p. 97. 98.

[2] Nord. Aufſeh. 3. B. St. 150.

einzige Weg für uns unnachahmlich zu werden," ſagt Winckelmann, „iſt die Nachahmung der Alten." „Ich würde," verſetzt Klopſtock, „dieſe Einſchränkung hinzuſetzen: in den Arten der Schönheiten, die ſie erſchöpft haben. Denn welches Genie würde nicht erſchrecken müſſen, wenn es ſich nicht erlauben dürfte an der Allgemeinheit jenes Satzes zu zweifeln? Haben z. E. die Griechen die Vorſtellungen ausdrücken können die wir uns von Engeln machen müſſen? Aber wie vortrefflich haben ſie oft nicht die Götter vorgeſtellt! Sollten wir nicht die Engel ſo machen? Gewiß nicht völlig ſo! Wir ſollten jene Vorſtellungen der Götter übertreffen. Bisher zwar ſind wir von dieſem Uebertreffen ſehr weit entfernt geweſen, wir malen Kinderchen, Frauenzimmer, und, wenn wir uns recht hoch ſchwingen, ſchöne Jünglinge; geben dieſen Figuren Flügel, und bilden uns ein Engel vorgeſtellt zu haben. Sogar Raphaels Michael iſt ein Jüngling; und er ſollte doch wenigſtens ein Jupiter ſeyn, der eben gedonnert hat. Wenn nun Raphael vollends einen Todesengel hätte machen ſollen; z. E. einen durch deſſen bloßen Anblick der erſtgeborne Sohn Pharao's niederſinkt? Michael Angelo alſo, wird man ſagen. Nein, der auch nicht; denn er übertrieb zu oft. Der Contour des wahren Großen iſt ſehr fein! Wenn die Hand nur ein wenig ruckt, ſo kann es übertrieben werden. Wer alſo? Vielleicht ein noch ungeborner Künſtler, dem es aufbehalten iſt die heilige Geſchichte würdig vorzuſtellen, nämlich die meiſten ſchon oft wiederholten, neu, und dann viele ſehr erhabene, die noch niemals gemacht worden ſind. Wie würde ich mich freuen wenn er ſchon lebte, und dieß läſe! Er iſt es, der noch viel was anders ſagen würde als die Griechen haben ſagen können. Gott vorzuſtellen würde er ſich niemals unterfangen; niemals! aber den Verſöhner der Menſchen einigermaßen würdig abzubilden, würde er alle Kräfte ſeines Genie's anſtrengen, und ſich den großen Empfindungen welche die Religion gibt ganz überlaſſen."

Ich laſſe über dieſe Klopſtock'ſchen Gedanken gerne einem jeden ſeine Gedanken aber wenn ich ſie, und die beiden Aufſätze desſelben Verfaſſers über die poetiſche Compoſition einiger bibliſchen Gemälde,[1] und einige ſtille Winke Winckelmanns in den Schriften desſelben, und verſchiedene offenbarere Anmerkungen Webbs über die Gemälde der Religion, zuſammenſetze — ſo dünkt mich dieß Klotziſche Gewäſche darüber

— — Staub den der Wind zerſtreut.

Klotz findet unter allen die über den Glanz um das Haupt der Heiligen geſchrieben, keinen der die Maler darüber getadelt hätte; er thut's, und ſiehet nicht was ein ſolcher Bogen zur Majeſtät Gottes thun ſollte. Als Kreisbogen freilich nichts, aber wenn ſich nur ſeitwärts einige rückbleibende Strahlen verlieren, ſo ſehe ich nicht wie dieſe hinderlich wären. Bei Geſtalten der Heiligen ſind ſie eine einmal angenommene Symbole, und der Geſtalt Gottes (wenn Gott anders menſchlich geſtaltet werden ſoll) ein Zeichen der Majeſtät, ſofern die bibliſchen Dichter auch hierin große Gemälde vom Glanze des Herrn geben. Dieſen kann der Dichter innerhalb der Gränzen ſeiner Kunſt ſo beſcheiden folgen, als die Griechen den poetiſchen Symbolen ihrer Religion folgten.

Ferner hat Klotz den Einfall,[2] auch Flügel könnten aus den göttlichen Bildungen der Alten beibehalten werden. Ich will glauben, er meine nur etwa Engel, oder den geflügelten Blitz in der Hand Gottes; denn der Gottheit ſelbſt Flügel zu geben, halte ich (er führe noch ein ſo langes Regiſter von Göttern an, die bekanntermaſſen geflügelt gebildet wurden) für ganz unwürdig. Kaum würdig der Engel, nach den edeln Begriffen unſerer Religion; wenn nicht als unterſcheidende Symbole, wenn nicht etwa im Fluge, um denſelben dem Auge wahrſcheinlich zu machen. Selbſt die Griechen,

[1] St. 172. 174. 186. Nord. Aufſeh. 3. Th.

[2] Epist. Homer. p. 108. 109.

nachdem ſie die Allegorie nach und nach abgeſtreift hatten, in ihren ſchönſten und edelſten Bildungen, warfen dem Jupiter die Flügel ab, damit er nicht, wie ein Ikaromenippus des Lucian, erſcheine, und gaben ſie ſeinem Adler. In der That, den Allerhöchſten mit einem paar Gänſeflügeln vor mir zu ſehen, iſt unleidlicher als ihn graubärtig und als Greis zu erblicken. Dieß gibt noch eine leidliche Allegorie von ihm, dem ewigen Vater; aber was ſoll jenes zu der Idee des Allgegenwärtigen? —

„Die Griechen bildeten Jupiter auf einem Donnerwagen.“ Nun hat es Michaelis längſt gezeigt daß die Cherubim, die Donnerpferde der Juden, wahrſcheinlich Geſchöpfe der ägyptiſchen Einbildungskraft ſind; und daß die Griechen ihre Donnerpferde Jupiters ebenfalls daher urſprünglich entlehnet, könnte auch gezeigt werden. Hier fließen alſo aus Einer Quelle zween Flüſſe, und die Poeten beiderlei Religionen ſcheinen nicht anders verſchieden zu ſeyn, als daß ſie ſich Eine Vorſtellung, jeder nach der Art ſeiner Nation, gedacht haben. Warum ſollte alſo der chriſtliche Künſtler nicht dieſe Bildung der verſchwiſterten griechiſchen Vorſtellungsart ablernen? Warum ſollte er nicht auch den wahren Gott wie einen donnernden Jupiter bilden, der ſeinen Donnerwagen und Donnerpferde mit dem Schalle des Schreckens durch den weiten Himmel jaget?

Klotz hat für gut befunden dieſe Vorſtellungsart anzupreiſen;[1] und ich fände es beinahe gut davor zu warnen. Der Begriff der Gottheit, der jetzt, als Hauptcharakter, den Gemüthern der Menſchen beiwohnet, iſt erhabner und gereinigter als daß er ein ſolches Bild ertrüge. In den ſinnlichen Zeiten der jüdiſchen Dichter war „furchtbare Macht“ gleichſam der Hauptanblick mit dem man ſich den Herrn dachte; man ſchrieb, nach einem Idol der Erziehung und nach einem herrſchenden Zeitbegriffe, dem Wagen Gottes die ge-

[1] Epist. Homer. p. 115—122. Ostendi uno eoque satis illustri exemplo, quomodo imitari possint nostri artifices veterum monimenta —

walligen Donner zu die über das jüdiſche Land hinzogen, und dahinaus, auf dieſen ſinnlichen Begriff, gehen auch die höchſten Bilder der Propheten. Irre ich nicht, ſo iſt die gemeine Vorſtellungsart unſerer chriſtlichen Zeiten darin ſanfter. Das erſte Bild das wir uns von unſerm Gotte machen, iſt vielmehr das Bild von dem vollkommenſten, weiſeſten, gütigſten Weſen, dem Vater und unſichtbaren Erhalter der Welt; als von einem zornigen Donnerer, von einem allmächtigen Weltverwüſter. Soll alſo ja der Höchſte gebildet werden, ſo zeige man ihn in dieſer, für uns der würdigſten Stellung, oder gar nicht. Die Propheten des alten Bundes ſchufen Bilder für ihre Zeit, und auch in dieſer nicht für den bildenden Künſtler; nicht für den Anblick des Schönen, ſondern für poetiſche Seelen, und in dieſen nichts als der Religionsbegriffe halben. Der Künſtler unſerer Zeit thäte alſo unrecht wenn er ſich ſolchenfalls damit, als mit bibliſchen Vorſtellungen, rechtfertigen wollte; denn der Kunſt hat die Bibel wohl keine Bildergalerie liefern wollen.

Es bleibt alſo nur das Vorbild der alten Kunſt übrig, die ihren Jupiter donnerfahrend bildete — aber ich antworte, das war auch ihr Jupiter, und nicht unſer Gott! Jener ſeinem Charakter nach der Donnerer, der

Ἐλατὴρ ὑπέρτατος βροντᾶς
ἐχαμαντόποδος
Ζεὺς — —

wie ihn Pindar nennt, erhabner als die ſpätern Dichter die Klotz anführt. Jupiter hatte einmal nach altem, gutem Herkommen die Function, der *ὑψιβρεμέτης, καταιβάτης*, fulminans zu ſeyn, und wie man ihn mehr nennen will; als ſolcher konnte er Pferde jagen und Roſſe lenken; das war jovialiſch. Ein ſolcher aber iſt nicht unſer Gott, dem Hauptcharakter nach, und eine ſolche Kunſtvorſtellung nicht göttlich. Die Kunſt arbeitet für Einen ewigen

Anblick; welch ein Anblick aber, Gott vor meinen Augen verewigt zu ſehen, als — einen zornigen Fuhrmann!

Dazu muß man aus Homer, Pindar und allen Griechen wiſſen daß in denen Zeiten da ſich Mythologie erzeugte, und die Kunſt galt, ein Pferd, wie noch bei den Arabern und Aegyptern, ein ſehr würdiges Geſchöpf, und Pferdeverrichtungen ſehr edle Hantierungen waren — bei uns nicht mehr. Was ſagt mir alſo dieß Bild Gottes? Nichts, oder etwas unwürdiges — Der Künſtler brauche es alſo nicht.

Ueberhaupt weiß ich noch keinen Weg, um zwiſchen den höchſten Forderungen der Religion und der Kunſt mit einer Bildung Gottes, inſonderheit für ſich ſelbſt, mit Genugthuung meiner ſelbſt, durchzukommen. Die Religion zeigt mir den Vollkommenſten, den Allgenugſamen, den Geiſt; die Kunſt bildet Körper, Geiſter geben keine Figur, das Vollkommenſte hat kein Bild. Klotz wende nicht ein:[1] „Gott ſchreibe ſich ja ſelbſt Hände, Hals, Füße, Naſe zu.“ Bekannt, aber jedes von dieſen theilweiſe, nichts mit dem andern zuſammenhangend, daß es ein Ganzes bilden ſollte, jedes Glied als ein ſinnliches Bild Einer ſeiner Eigenſchaften. Die ganze Anthropomorphie Gottes im alten Bunde iſt alſo nicht bildend, ſondern andeutend, ſymboliſch: und im weiten Verſtande der Alten alſo, Allegorie. Dazu iſt dieſe Allegorie nur poetiſch; das ſichtbare Bild wird von dem geiſtigen Glanze den es bedeuten ſoll verſchlungen; es verſchwindet mit dem Worte, und die Idee die zurückbleibt iſt eine Eigenſchaft der Gottheit.

Wann kann nun der Künſtler die Beſchreibung der Bibel für eine Erlaubniß halten Gott nachzubilden? Wenn er ſeine Bildung der Gottheit in jedem Gliede derſelben auch ſo andeutend, ſo alle-

[1] Epist. Homer. p. 98. Ipse Deus sibi manus tribuit, dorsum, nasum, pedes etc.

gorisch machen kann daß das Zeichen verschwindet, und nichts als der bezeichnete Begriff zurückbleibt — in keinem andern Falle sehe ich Erlaubniß. Kann ich Gott so zeichnen daß mir bei seiner Hand der Allmächtige einfällt, der Welten wägt und Erden anrühret, daß sie vergehen; außer dieser Bedeutung der Allmacht aber das Zeichen, die Hand selbst, nichts sey; kann ich Gottes Ohr und Auge bloß als Sinnbilder seiner Allwissenheit darstellen, daß sie weiter keinen Eindruck lassen; Gottes Fuß nicht an sich, sondern als den dessen Schemel der Erdball ist, nicht als den Theil eines menschlichen Körpers — kann ich so den Geist malen und bilden daß der Körper nichts als Sinnbild des Geistes, und zwar des vollkommensten Geistes ist, so kann ich ein Bildniß des Höchsten machen aus Autorität der Schrift.

Da dieß nicht ist, so lasse ich ihr Beispiel weg, und vergleiche bloß Forderung der Religion und Bedürfniß der Kunst — und siehe! fast überall Gegensatz. Gott der Unmeßliche — das Wesen der Kunst im Großen und Schönen sind Schranken. Gott der Ewige, und siehe einen erzeugten Körper. Gott der Allmächtige, der da will und es geschieht; die Kunst kann keine Macht ausdrücken ohne Ankündigung einer Bewegung. Gott der Wirksame; die Kunst kennt keine Wirksamkeit ohne Bewegung. Gott der Unwandelbare, und siehe, jeder Ausdruck der Kunst wandelbar und wegeilend! Wer kann ihn fassen? wer kann ihn bilden?

Der einzige würdige Ausdruck für ihn wäre die seligste, allgenugsame Ruhe; allein auch da erscheint er nur als der seligste, allgenugsame Mensch; und weil die menschliche Ruhe nur bei einer Feier von transitiven Handlungen möglich ist, so ist auch alsdann bei der gebildeten Gottheit der Begriff von Unwirksamkeit beinahe unvermeidlich; der Begriff von Allmacht, Allwissenheit, Allweisheit, Einwirkung wird in seinen Ausdruck der Ruhe verschlungen, das

Bild ist kein Gott mehr. Raphaels schaffender Gott steht mit gesenktem Auge, mit zeigendem Finger:

Kann der bewundern, er, der die Sterne gemacht hat!

Raphaels ewiger Vater steht wie ein grauer Greis: ist das der Gott der da bleibet wie er ist? Gott sehe z. E. auf die Erde herab: ist das der Allwissende, was siehet er ewig auf die Kugel herunter? Siehet er auch was neben ihm ist? Gott wäge die Erde: sie hat ein Maß gegen Gott, und muß dazu ein proportionirtes Maß haben; was hat das Bild für einen Ball in der Hand, um damit zu spielen? — Nun setze man noch gar unwürdigere Vorstellungen: einen Einherfahrenden mit einem Brande in einer Hand auf einem Wagen — Blasphemien! „Wie wollet ihr mich bilden? und wem wollet ihr mich vergleichen?" spricht Jehovah.

„Christus als einen Apollo im Belvedere"[1] eben als wenn Christus einen Python im Zorne getödtet — doch hierüber mag ein Klopstock in der vorangezogenen Stelle und ein Mann von der entgegengesetztesten Denkart, Webb, sprechen. Der vaticanische Apollo wenigstens scheint nicht dem Charakter des Erlösers, dem Hauptanblicke nach und in der Bestimmung seines Lebens, zu entsprechen, sonst — — Doch ich werde theologisch, da ich doch in der Schule eines poetischen und Kunst-Criticus bin.

„Gott auf einem Donnerwagen fahrend! Von christlichen Poeten erinnere ich mich keinen der dieses Bild brauche als Milton"[2] — Keinen von christlichen Dichtern? Ich erinnere mich bei allen christlichen Dichtern keines häufigern, gemeinern, bekanntern Bildes. Denn ist Gleim, der Kriegssänger, kein Christ?

Wer hat dich, Pandur,
In Angst gesetzt, in Flucht gebracht,
Gott, der auf Wolken fuhr.

[1] p. 111. 112.
[2] p. 120.

Iſt Kleiſt kein Chriſt? —

Groß iſt der Herr! Die Himmel ohne Zahl
Sind ſeine Wohnungen,
Sein Wagen ſind die donnernden Gewölk',
Und Blitze ſein Geſpann;

und wie der prächtige Ton weiter das Bild malet.

Cramer kein Chriſt? —

Wenn nun dein Wagen, Gott der Götter,
Meſſias, donnert, und im Wetter
Dahin fährt — —

Ramler bei der Krippe Jeſu kein Chriſt? —

Jehovah fähret durch den Himmel
Und ſieht ſein ſeliges Geſchlecht,
Wir ſehen Majeſtät! — —

Und ſo glaube ich, denn ich habe aus dem Gedächtniſſe geſchrieben, ſo Wieland, Bodmer und jeder chriſtliche Poet; ich kenne kein bekannteres Bild des donnernden Gottes. Nur Klopſtock, wenn ich mich recht erinnere, braucht dieß Bild nicht; ſein Gott ſteigt herunter, den Meſſias zu richten; er rollt nicht auf einem Donnerwagen, er iſt ſelbſt zu erhaben um zu donnern. Sein Seraph Eloa ſchon kann tauſend Donner faſſen, und auch der ſteht nur auf einer Wolke. Ohne Zweifel ſchien Klopſtocken das Bild zu niedrig ſelbſt in der Poeſie, für den —

Der Welten geheim und ſtill dem Untergang zuwinkt —

9.

Die Frage wird weltlicher.[1] Können Dichter die nicht über Sachen der Religion dichten die Mythologie brauchen? Wer kann einen Mann ertragen der die Mythologie nicht anders kennet als daß es „Griechen und Römern ſo beliebt,[2] Neptun einen

[1] Epist. Homer. p. 124—135.

[2] p. 124.

Gott des Meeres zu nennen, als daß es den Wiederherstellern der Wissenschaft so beliebt,[1] auch die Mythologie der Alten (ohne weitere Gründe) beizubehalten;" als daß sie „auf dem Irrthum und dem Aberglauben[2] der Alten beruhe;" als daß sie nichts als ein Namenregister,[3] Schälle ohne Gedanken enthalte;" als daß sie[4] „ein bloßer Flitterstaat mittelmäßiger Köpfe sey, um ihre Gedichte mit hundertmal gebrauchten Gleichnissen aufzustutzen:" wer die Mythologie in Gedichten bloß als so etwas kennet, wie ist der eines bessern zu belehren? Man müßte von Anfange anfangen, daß von Homer bis zu Virgil noch etwas anders in dem Gebrauch ihrer Mythologie liege, als böse Irrthümer und unchristlicher Aberglauben — nämlich sehr poetische Ideen. Und so hätte man erst eine Voraussetzung!

Darauf wäre zu zeigen daß von den Wiederherstellern der Wissenschaften die Mythologie noch etwa anderswoher habe können beibehalten werden, nicht als ein beliebiges Gutachten. Vielleicht nämlich der Sprache, der Kunst, der Poesie und alter Einkleidungen der platonischen Weisheit wegen. Ob sie sie übel nachgeahmet, davon ist die Rede nicht, sondern ob sie sie nachahmen dürfen? Und wer weiß es da nicht daß wir nothwendig mit der bösen irrigen Mythologie zugleich alles hätten verlieren müssen: Sprache, Poesie, Wissenschaft, Kunst der Alten — eine schwere Verbannung! Wir wollen den irrigen, aberglaubischen Ketzer dulden; denn mit ihm hätten wir, wie die Christen zu Julians des Abtrünnigen Zeiten, zuviel verloren! Das wäre die zweite Voraussetzung.

Hieraus würde auch die erstaunensvolle Frage beantwortet: warum dieß böse Ding, das doch bloß auf dem Irrthum und Aber-

[1] p. 125.
[2] p. 125.
[3] p. 126.
[4] p. 127.

glauben der Alten beruhet, habe beibehalten werden können? Eine Blindheit die Jahrhunderte durch gedauert! Es wäre also unmaßgeblich zu zeigen: „daß die Mythologie in ihrem Gebrauche wohl etwas mehr als Schall ohne Sinn, Worte ohne Bedeutung, unnützer Flitterstaat, Gottlosigkeit und Aberglauben gewesen sey und seyn könne." Wie tief muß eine solche Deduction anfangen! Und was hat unser christliches Taufwasser mit dem ganz andern Werke zu thun, in einer sehr bekannten, sehr ideen- und bilderreichen Sprache poetische Zwecke zu erreichen?

Wie aber, wenn Klotz[1] uns einen ganz neuen Ersatz der Mythologie gäbe? — Ehe wir sein neues Geschenk preisen, so lasset uns erst sehen ob es der Annahme werth sey, und dann erst, ob es als Aequivalent gelten könne? „Was einige befürchten, daß wenn sie die alte Mythologie verlören, ihre Verse kalt und matt werden dürften — die Furcht ist vergebens. Liefert uns doch unsere heutige Welt solch eine Menge neuer Gedanken und Bilder daß es einem glücklichen Kopfe nie an Zierat seiner Gedichte fehlen kann. Bedenke wie manches in der Naturlehre durch die Bemühung der Menschen jetzt entwickelt ist, was vormals entweder unbekannt oder sehr dunkel seyn mußte. Bemerke ferner daß der Kreis der Erde in neueren Zeiten gleichsam erweitert sey, durch Entdeckung der Länder die vormals unbekannt waren, und erwäge welch eine Menge Zieraten dem Poeten daraus erwachse, weit besser als die Namen einer Juno, Pluto, Cerberus, Rhadamanthus und Charon." Rathgeben, sagt Plato, ist doch eine göttliche Sache; und gegebene Rathschläge prüfen, dächte ich, noch eine göttlichere.

Ich setze voraus daß hier die Frage nichts weniger als Wortzierat, dichterischen Schmuck betreffe; denn jeder Zierat, der nicht aus der Sache selbst entspringet, der erst gesucht werden

[1] Epist. Homer. p. 126.

muß, iſt Fehler; wir ſuchen alſo eine innere Bereicherung der Poeſie in ihrem Weſen ſtatt der Mythologie.

„Entdeckungen der Naturlehre!“ Allerdings! wenn ſie ſo bekannt, ſo fähig der poetiſchen Sprache, ſo reich an Bildern, ſo anſchaulich ſind — als die Mythologie; allerdings! So verſchwinde jene, wie Schatten gegen die Sonne, wie Fabel gegen die Wahrheit; und die Schöpfung eines Newtons, Nieuwentyts, Swammerdams, Buffons, Réaumurs, Tourneforts und Hallers trete an die Stelle des Fabelkrams eines Apollodors oder Natalis Comes. Aber zu welcher eigentlichen Function ſoll ſie dahin treten? Einzelner Gleichniſſe, Bilder halber? Mit Vergnügen erinnere ich mich zwar der ſeligen Augenblicke die mir die tiefen Naturgleichniſſe eines Hallers, die unerwarteten Arzneigleichniſſe eines Witthofs, der faſt ganz aus dieſer Welt von Wiſſenſchaften gedichtet, die faſt immer ökonomiſchen Bilder eines Dyers gebracht haben; aber mit Mißvergnügen auch der unſeligen Augenblicke, die mir die gelehrt ſeyn ſollenden Gleichniſſe eines Curtius u. a. erweckt. Bloß als Gleichniſſe betrachtet ſind die Offenbarungen der neuern Naturkunde lange nicht ſo des Lichts der Anſchauung fähig, ſind oft ſo ſchwer poetiſch und ohne Kunſtſprache auszudrücken; ſo oft über die Sphäre des common sense unſerer Zeit, für welchen doch Gedichte geſchrieben werden müſſen, erhoben, ſo oft für dieſen ohne Commentar dunkel; und wer will über ein Gleichniß denn einen Commentar leſen? — endlich weit ſeltener an die eigentlichen Gegenſtände der poetiſchen Welt gränzend, um ein drittes der Vergleichung zu haben, das beide nahe zuſammenbringe — und das waren ſie bloß als Gleichniſſe. Gleichniſſe aber ſind höchſtens in Lehrgedichten das Weſen der Poeſie; Gleichniſſe aber ſind gewiß nicht der wichtigſte Gebrauch der Mythologie; Gleichniſſe alſo machen hier keinen Gegenſatz, nicht die Mythologie unnöthig, nicht die Naturlehre zur Mythologie.

Fabel, Dichtung, Handlungen, die bis zur Täuſchung einbringen, ſind das Weſen der Dichtkunſt, und wie weit weniger kann hier die Naturlehre zutragen? Kann ſie der Epopöe und Heldenoper Maſchinen ſchaffen, die mit der Individualität, mit der hohen und ſchönen Natur, mit der charakteriſtiſchen Beſtandheit, mit der bekannten Anſchaulichkeit, mit der Täuſchungsgabe handeln können, als in Homer die Götter der Mythologie handeln — wohlan! ſo treten Gnomen und Sylphen, und Nymphen und Salamanders, die ganze Schöpfung des Theophraſtus Paracelſus und Cornelius Agrippa, die perſonificirte ganze Naturkunde in die Stelle mythologiſcher Weſen. Kann ſie dem Drama, der Pindariſchen und Horaziſchen Ode, der Fabel, der Erzählung, der Idylle ſo viele, ſo ſchöne und ſo reiche Dichtung ſchaffen, als die Mythologie der alten Dichter dieſer Gattungen ſchuf, ſo trete ſie auf. Hier laſſe ich meine Leſer mit aller Gemächlichkeit alle Dichter des Alterthums in allen Arten der Dichtkunſt, und in jeder ihrer glücklichen Fictionen aus dem Vorrathe der Mythologie — nachzählen: alle neuern Dichter die aus dieſer Quelle, es ſey auf was Art es wolle, glücklich geſchöpft, bis auf unſern lieben warmen Wieland zu — alsdann überſchlage er, ob ihm das alles Naturkunde erſetzen könne, und thue den Ausſpruch. Meines Wiſſens gibt dieſe einzelne Begriffe, Kenntniſſe, Wiſſenſchaft; die Poeſie will Geſchichte, handlungsvolle Begebenheiten, täuſchende Fabeln — welche beide Ende!

Ich ſage nicht daß nicht aus der Naturkunde unſere Dichtkunſt noch ſehr mit Wahrheiten und Bildern bereichert werden könne, daß aus dieſen Wahrheiten und Bildern von einem poetiſchen Kopfe nicht ſo glückliche Fictionen geſchaffen werden müßten, als ein Fontenelle über die Wirbel des Des-Cartes witzige Einfälle dichten konnte — aber daß dieſe mögliche Ausbeute dem unzählbaren Reichthume mythologiſcher Dichtungen und Geſchichten und Fabeln je gleichkommen, daß ſie denſelben völlig überflüſſig machen könnte, das läugne ich

völlig! Aus der Mythologie eben lerne man die Naturkunde dichterisch zu bilden, nicht aber aus der Naturkunde die Mythologie zu verbannen.

Zweitens: „neuere Entdeckungen neuer Länder und Welten!“ und was haben uns diese für die Dichtkunst entdecken lassen, das der Mythologie gleich gälte? Bäume und Pflanzen? So viel ein indianischer Plinius, ein Rumph, eine Merian u. a. die Welt des Kräuterkenners, und den Begriff der Schöpfung Gottes erweitern; so viel Vergnügen und Nutzen man in einem malabarischen Garten finde; so doch das wenigste zum Gebrauche der wahren Dichtung. Die Namen der neuen Kräuter sind unpoetisch; ihre Gestalt und Unterschied nicht durchgängig bekannt, nur der Zeichner, nicht der Wortmaler, kann sie anschauend sinnlich machen. Zudem sind solche Brockes'sche Malereien ja nicht Hauptzwecke der Dichtkunst, und was z. E. der Verfasser des Zuckerrohrs poetisches in sein Poem gebracht, ist dem mindesten Theile nach aus der Pflanze selbst gepreßt; es ist Ausschweifung.

So Gegenden? Außerordentlich wilde Gegenden, Wüsten, Gebirge, Wasserfälle sind rührend, aber nur sofern sie bekannte Ideen wecken, die uns schon beiwohnen. Ich würde Niagarens Wasserfall in Creuz nicht so fühlen, wenn ich nicht schon rauschende Wasserfälle kennete, und hier bloß meine Begriffe steigern dürfte. Schlechthin neue Beschreibungen gewähren also diese Entdeckungen kaum; denn ob der alte Grieche und Römer die Wasserfälle des Nils, den Euripus, den Olympus, die Scylla und Charybdis mir über historische Wahrheit erhoben, ist nicht die Frage, nur ob er sie mir täuschend gedichtet; und von ihm also lerne man auch die neuerlich bekannten Gegenden, Grainger seinen amerikanischen Platzregen, und andere ihre feurigen Luftmeteore dichten (denn nach historischen Bildern suche ich in Reisebeschreibungen); und fänden da die meisten solcher Scenendichtungen in den Alten, nur

nach Beſchaffenheit ihres Landes, nicht ſchon Vorbilder? Wie feierlich ward aus dem Aetna die Werkſtatt der Cyklopen, aus der Gegend bei Pozzuolo der Acheron, aus den theſſaliſchen Gegenden die Berge der Muſen, aus den Inſeln des Möris die elyſeiſchen Felder u. ſ. w. In Landgemälden mögen wir alſo neu ſeyn, im Geiſte des poetiſchen Landmalens, in Dichtungen darüber müſſen wir von den Alten lernen. Dazu iſt ihre Mythologie; ich ſehe ſie alſo nicht entbehrlich, ich ſehe nicht einmal, recht genommen, einen Gegenſatz.

„Vielleicht alſo neue Thier- und Menſchengattungen? Gut! aber in die Naturgeſchichte gehören dieſe beſſer als in die Poeſie; und wenn auch für dieſe, als Gegenſtände, Bildergleichniſſe — was trifft dieſes die Mythologie zum Gegenſatze? Eine Fabel, eine poetiſche Dichtungslehre iſt ja kein Bilderſaal griechiſcher Thiere, Menſchen, Pflanzen, Gegenden — beide heben ſich noch nicht auf; vielmehr kann die Mythologie Muſter bleiben in dieſer neueren Thierwelt zu dichten.

Soll es Gegenſatz werden, ſo muß die neuentdeckte Welt uns, ſtatt der griechiſchen, eine Galerie ſolcher und beſſerer Fabeln, Geſchichte, Dichtungen liefern. Die hottentottiſche Götterlehre, Kunſtbegriffe, Hiſtorien, Gedankeneinkleidungen müſſen an die Stelle der griechiſchen treten. Der Pachakamai der Peruaner wird Zeus, der Chemiin der Karaiben wird der große Pan, und der Areskovi der Huronen der ſchöne Apollo. Statt der ſchönen Genien der Griechen wollen wir die Hondatkonſonas der Iroquoiſen, und ſtatt der edlen, poetiſchreichen und ſchönen Fabelverrichtungen der alten Homeriſchen Götter, ihrer Einwirkung in die Welt, und ihrer Thaten unter den Menſchen, wollen wir Fratzengeſchichte der afrikaniſchen Neger — welch ein Tauſch! Und Tauſch ſoll doch ſeyn? Die neuentdeckte Welt ſoll uns doch das reichlich und überreichlich geben können, was uns die elende griechiſche Mythologie gibt? Und was gibt dieſe für die Poeſie anders als Dichtungen, Geſchichte,

Fabeln, in die poetiſche Compoſition gelegt wird, uns zu täuſchen, zu vergnügen.

Drittens endlich: „Allegorie; [1] Tugenden und Laſter, dieſe und andere Gemüthsaffecte — wenn ihnen der Dichter Körper beileget, ſo wird er theils auf allen Münzen und Edelſteinen, theils in Gedichten welche finden, die er bequem gebrauchen kann;" und nun geht's in ein Regiſter.

„Bequem gebrauchen kann?" Klotz beliebe zu ſagen, in welcher Gedichtart. In Epopöen? Nie können da Mesdames „Pudicitia, Fertilitas, Fides, Securitas, Copia, Juſtitia, Veritas, Voluptas, Ira, Discordia, Impudentia, Invidia u. ſ. w." das ausrichten was Homers Götter und Göttinnen wirken. Es ſind Larven allgemeiner Begriffe, denen perſönliche Beſtandheit, individuelle Bezeichnung, hiſtoriſcher Charakter fehlt, bei denen man jeden Tritt aus dem Namen voraus ſieht, die aus einem Worte, wie jene Prophetinnen aus hohlem Bauche, ſprechen, Wortgeſpenſter. Sie geben kein perſönliches Intereſſe, keine individuelle Handlung, keine einzelne Charakterprobe; ſie rühren nicht, ſie täuſchen nicht: ſie zerſpringen wie Waſſerblaſen.

The earth has bubbles, as the water has,
And these are of them. Wither are they vanished?

Alſo in Idyllen, Fabeln, Erzählungen, überall wo es auf vorgeſtellte Fiction ankommt? Kaum! Und eine lange allegoriſche Dichtung, ein allegoriſcher Traum macht mir, wenn er nicht außerordentlich kurz iſt, Kopfſchmerzen. [2] Wenn Allegorie Wahrheit einkleiden ſoll, damit ſie mehr einnehme und ſtärkern Eindruck mache, ſo muß ſie dieſelbe nicht verdecken und den Augen wegſtehlen. Das Frappante, das Außerordentliche im erſten Anblicke der Entwicklung

[1] Epist. Homer. p. 127. 128. etc.

[2] Ich führe nur an den Rambler, eine Schrift voll Menſchenkenntniß und voll ſchläfriger Allegorien.

gefällt, und läßt dauerhafte Spuren in der Seele; wird mir aber seitenlang die Mühe des Entwickelns zum ordentlichen Geschäfte gemacht, soll ich nicht die Frucht hinter den Blättern unvermuthet erhaschen, sondern zum Tagwerke Blätter klauben, eine ganze Fiction hindurch die allegorischen Masken entkleiden, und bei jedem Zuge neu entkleiden; warum ließ mich, da es hier bloß auf Wahrheit und Mühe ankommt, der Dichter die Wahrheit nicht nackt sehen? ohne Mühe der Entkleidung? ohne langes Gesuch?

Nichts bleibt übrig als kleine Gedichte, oder Einfälle in Gedichten: Bilder, Gleichnisse! Epigramme, Lieder, Oden — „Bilder und Gleichnisse?" wohl! Und die alte Mythologie ist voll schöner Allegorien, Epigramme! Ein Epigramm ist ein Bonmot in der Dichtkunst, es gefalle durch seinen Stachel oder seine außerordentliche Simplicität. Aber Lieder? Oden? Selten können lange durchaus allegorische Lieder und Oden gefallen! Ich danke es Uzen daß er mir seinen schönen Morpheus als einen Traumgott, nicht als ein allegorisches Gespenst der Träume, vorstellt. Ich danke es den Dichtern der Freude und des Amors, daß sie diesem Gott, dieser Göttin nicht, als Gespenstern eines abstracten Begriffes zu gut, allegorisiren, sondern lieber einem Gotte der Liebe, einer Göttin der Freude zu Ehren singen. Jenes wird ein trockner Eichenkranz von symbolischen Prädicaten, dieß eine Reihe von Empfindungen, die einem solchen gedichteten Wesen überhaupt geziemen — ein merklicher Unterschied!

Wenn Hagedorn der Freude singet, bleibet er freilich nicht mit jedem Zuge der Allegorie treu, und wollte es auch nicht bleiben. Seine Freude ist ihm eine Göttin der das Vergnügen gefällt, nicht ein allegorisches Gerippe derselben. Er kann sich also denken daß sein Lied „dieselbe vergrößere, daß sie das Glück der Welt, die Kraft der Seele, das halbe Leben sey; daß sie die Vernunft erheitere u. s. w." Prädicate, die der Freude überhaupt zukommen, nicht aber dem

perſonificirten Begriffe derſelben, der Freudengöttin, der Hagedorn frohe Empfindungen opfert, nicht dem allegoriſchen Wortgemälde — —

Ramler hat ſein Lied in ein ſolches Gemälde verändern wollen. Er löſchte die Striche aus, die bei der allegoriſchen Figur nicht ſtattfanden; er that neue hinzu, die ſie ſichtbarer machten. Er gab der Freude Kinder, er machte ſie ſelbſt zum Kinde des Himmels, er verwandelte die Kenner, perſoneller, in Dichter der Freude; er machte lieber eine lange Parentheſe, ehe er dieſe mit einer andern allegoriſchen Perſon, dem Glücke, hätte vermiſchen laſſen; er gebot ihr die Geſellſchaft unvernünftiger Bacchanten zu fliehen; — kurz, er blieb in jedem Zuge dem Bilde einer allegoriſchen Perſon treu. Hat er das Lied verbeſſert? Als ein allegoriſches Poem, freilich; aber als ein Geſang der Empfindungen, der Freudengöttin geſungen, ohne dieſelbe ins Stamm- und Wappenbuch zu malen? — kaum! Alle, wie mich dünkt, haben Ramlern getadelt, und keiner den Grund berührt, der ihn verführt habe, und ein Ramler wird nie ohne Grund irren. Will ich ein allegoriſches Lehrlied auf die Freude, ſo wähle ich Ramlern — will ich einen Freudengeſang, der Freudengöttin geſungen, ſo Hagedorn!

Nur gar zu ſehr iſt Ramler ein Freund ſolcher Allegorien, und zerſtört dadurch oft die Harmonie des Liedes. Gefühl iſt der Ton der Lieder, und nicht eine Charakteriſtik allegoriſcher Weſen, die, wenn ſie einmal ein todtes Symbol mitten in die Reihe lyriſcher Empfindungen hineinſtößt, alles wie Eis erkältet. Hagedorn ſingt im Tone des ſanfteſten Abendvergnügens ſeinen Morpheus, die Wünſche, das Verlangen ſeines Herzens; Ramler nimmt eine ägyptiſche Kohle, und reißt eine Hieroglyphe daraus. Die ſchwarze Hieroglyphe aber ſchreckt das Chor aller Abendfreuden aus einander:

Gott der Träume, Kind der Nacht,
Das mit Mohn in Händen
Gaukelnde Geſtalten macht — —

Genug! ſchön zu einer Deviſe auf ein Bild des Schlafes, nicht zum lyriſchen Geſange, nicht zu einem Hagedorn'ſchen Liede.

Sollte in Gedichten der Liebe Amor nichts als die perſonificirte Liebe, das Abſtractum dieſes Begriffes, in allegoriſche Geſtalt eingekleidet ſeyn — arme Dichter der Liebe! das Reich eurer Phantaſie iſt verwüſtet. Nicht mehr der mythologiſche Amor mit allen ſeinen Geſchichtchen; eine metaphyſiſche Maske iſt euer Geſang. Alsdann z. E. ſind die Jacobi'ſchen Tändeleien von Einem Amor, von dieſem und jenem Amor, vom Amor der Lerchen ſängt, der jetzt verſchwindet, jetzt uns eine Stunde Friede läßt, jetzt unvermuthet unter Schmiedeknechten beim Vorbeipaſſiren gefunden wird, jetzt, wie ein fliegendes Jucken in der Haut wiederkommt, fade.

II.

Ueber die Schamhaftigkeit Virgils.

1.

Der Verfaſſer Homeriſcher Briefe bietet mir ſeine Hand dar, [1] mich von der Bildſäule des griechiſchen zur Statue des römiſchen Homers zu führen, und mir denſelben in aller Größe und Liebenswürdigkeit zu zeigen. Daß dieß ſein Zweck ſey, bezeuget der lange Eingang [2] von Klagen, daß man die Alten nicht recht leſe, treibe; ſie alſo auch nicht ſo lieben könne als — als Klotz uns vermuthlich an Virgil zeigen will.

Dazu aber dünkt mich das Klotziſche Thema wohl nicht das gewählteſte. Noch ſo genau ausgeführt, kann es uns Virgil als einen ſchamhaften, keuſchen, züchtigen Dichter vorſtellen, es kann ihn uns als einen moraliſch reinen Geſellſchafter empfehlen; ob aber

[1] De verecundia Virgilii, v. Klotz. opusc. var. argum. p. 242 etc.
[2] p. 242—244.

deßwegen als einen unterhaltenden, liebenswürdigen Geſellſchafter? ob als einen vortrefflichen Poeten, deſſen Genie begeiſtern, deſſen poetiſche Kunſt lehren könne? Das ſehe ich, im Thema, nicht unmittelbar enthalten. Auch das ſelbſt iſt ein unpoetiſcher Gebrauch Virgils, wenn ich in ihm darauf ausgehe Zucht und Keuſchheit aufzuſuchen; nicht ſein Genie, ſeine Kunſt, ſeine poetiſche Ader. Statt die Schönheiten, die entzückenden Schönheiten ſeiner Muſe zu betrachten, iſt's wohl eine würdigere Ocularinſpection ob Virgils Muſe — auch eine reine keuſche Jungfer ſey?

Um aller keuſchen Muſen und Grazien willen will ich der Schamloſigkeit der Dichter nicht das Wort reden, und die Schamhaftigkeit der Schriftſteller überhaupt herunterſetzen. Ich wünſche daß der Geiſt der feinern Lebensart, oder warum darf ich nicht ſagen des züchtigen Chriſtenthums, ſich auch in Schriften zeige, und daß man minder die Ehrfurcht verläugne die man der Würde des Publicums ſchuldig iſt — ein Name, der den Meßſchriftſtellern unſerer Zeit beinahe ſo fremde, utopiſch und lächerlich geworden, als er den Griechen, inſonderheit die für Athen, für die Welt und Nachwelt ſchrieben, ehrwürdig war. Der moraliſche Geiſt mit welchem unſer Jahrhundert durchdrungen ſeyn könnte, ſollte uns einen moraliſchen Verderb, den unſere Schrift ſtiften könne, wichtiger und gewiſſenhafter machen als zehn poetiſche Schönheiten. Dieß gilt auch, und noch mehr, von Poeten; denn ihr Gift iſt ſüßer, fließt leichter ein, wirkt länger und ſtärker.

Auch will ich das nicht geſagt haben daß man in Bildung der Jugend über die moraliſchen Beſchaffenheiten eines Dichters völlig hinweg, und nur die poetiſchen Schönheiten anſehen ſolle, daß ein Virgil und Catull gleich gute Autoren der Jugend ſeyen, und die Priapea etwa die goldenen Sprüche Pythagoras abwechſeln könnten. Vor wem ſoll man mehr Ehrfurcht haben als vor einer unver-

vorbenen Jugendseele! Unter einer Menge beobachtender Jünglinge ist man vor den Schranken des schärfsten Publicums.

Dieß alles an seinen Ort gestellt, ist hier die Frage: ob man bei Dichtern, als Dichtern, vorzüglich auf Bemerkung ihrer Scham und Reinigkeit ausgehen? ob der poetische Kunstrichter zuerst ein Zuchtrichter seyn solle? Und das, glaube ich, soll er, vermöge poetischer Zwecke und des poetischen Gefühls halben, nicht.

Ich will nicht sagen daß ich die Sorgfalt der Dichter für Ehrbarkeit und Zucht etwa verspotten oder geringschätzig machen wollte: sie bleibt schätzbar und nachahmenswürdig. Aber auf sie, als auf Hauptaugenmerk ausgehen, kann keine poetischen Leser desselben bilden, zeigt keinen poetischen Leser desselben an, verrückt vielmehr die Sphäre eines bloß poetischen Lesens völlig. Fromm mag sie seyn, aber auch nichts weiter; ich will das Auge meines Jünglings nicht verwöhnen, bei Dichtern dergestalt einen Kundschafter der Ehrbarkeit abzugeben, sonst wird er kein poetischer Jüngling. Ein tugendhafter Jüngling aber? Recht gut! „Die Tugend," sagt der Landpriester von-Wakefield, „die immer und immer eine Schildwache nöthig hat, ist kaum der Schildwache werth!" — —

2.

Jener fragte: was ist Wahrheit? und ich werde wohl sehr weitläuftig, was Schamhaftigkeit sey? fragen müssen, da Klotz nicht etwa über die persönliche Schamhaftigkeit Virgils allein, sondern auch und insonderheit über die Schamhaftigkeit die in seinen Gedichten herrscht spricht, und mit Allgemeinsätzen auf so viel andere schamhafte und schamlose Griechen und Römer beian zieht, daß mir über das weite Thema angst und bange wird. Man erlaube mir also, mich zum voraus mit der Frage zu wappnen: „worin die Schamhaftigkeit überhaupt bestehe? wie sie sich einzeln äußere?"

In keiner Aeußerung ist die Scham wohl menschlicher und in unserm Wesen inniger, als wenn sie ein Schleier wird die Nei-

gungen der Liebe zu bedecken. Rouſſeau mag unterſuchen wann der Menſch aus einem vierfüßigen Thiere ein aufrechtgehender Menſch geworden; ſeitdem er ein aufrechtgehender Menſch iſt, ſo ſcheint dem Triebe der Liebe ein anderer Trieb zum Geſellſchafter gegeben zu ſeyn, der heißt Scham; inſonderheit beim ſchwächern Geſchlechte. Selbſt an Thieren will man etwas ähnliches mit ihm bemerkt haben; wo aber auch nicht, ſo iſt doch ſelbſt bei menſchlichen Thieren, den Wilden, die natürlichſte Handlung des Geſchlechts nicht ohne dieſe Hülle; und man könnte vielleicht Wahrſcheinlichkeiten angeben, warum ſie ohne ſie nicht ſeyn durfte? Vielleicht iſt bei Menſchen der erſte Trieb weniger Inſtinct, weniger Naturzug, als bei Thieren; daß er alſo durch den Reiz eines Triumphs, durch kleine zu überſteigende Schwierigkeiten, durch die begleitende Scham verſtärkt werden mußte. Vielleicht war, inſonderheit beim ſchwächern Geſchlechte, dieſer Schleier nöthig, weil in ihm, wie im Schleier der Venus bei Homer, die Liebe, der Reiz und das Verlangen wohneten, weil er ein Band ſeyn ſollte Jupiter ſo an den Willen der Juno zu knüpfen, als Juno ſonſt, wenn es auf Gewalt ankam, an der güldenen Kette Jupiters hing; vielleicht würde ohne dieſen Vorhang wiederum der Trieb des andern Geſchlechts, ſo wie die übrigen, nicht in den Schranken des Bedürfniſſes bleiben, und dann, mehr als alle übrigen, das Menſchengeſchlecht zu Grunde richten. — Vielleicht ſey Vielleicht; die Folge ſelbſt iſt gewiß; die Natur gab aus weiſen Urſachen der Göttin Genetyllis eine Vorgängerin:

— — die wohlbewachte Scham,
Die jüngſte der Charitinnen.

Worte eines Weltweiſen (dergleichen wir jetzt nicht ſo gar viele haben) dünken mich hierüber ſo neugeſagt, und doch ſo altmenſchlich empfunden, daß meine Leſer ihn gern ſtatt meiner hören werden. [1] „Die Schamhaftigkeit iſt ein Geheimniß der Natur, ſowohl einer

[1] Kants Betrachtungen über das Schöne und Erhabene. S. 161 — 65.

Neigung Schranken zu ſetzen die ſehr unbändig iſt, und, indem ſie den Ruf der Natur vor ſich hat, ſich immer mit guten ſittlichen Eigenſchaften zu vertragen ſcheint, wenn ſie gleich ausſchweift. Sie iſt demnach als ein Supplement der Grundſätze höchſt nöthig, denn es gibt keinen Fall da die Neigung ſo leicht zum Sophiſten wird, gefällige Grundſätze zu erklügeln, als hier. Sie dient aber auch zugleich, um einen geheimnißvollen Vorhang ſelbſt vor die geziemendſten und nöthigſten Zwecke der Natur zu ziehen; damit die gar zu gemeine Bekanntſchaft mit denſelben nicht Ekel, oder zum mindeſten Gleichgültigkeit veranlaſſe, in Anſehung der Endabſichten eines Triebes, worauf die feinſten und lebhafteſten Neigungen der menſchlichen Natur gepfropft ſind. Dieſe Eigenſchaft iſt dem ſchönen Geſchlechte vorzüglich eigen, und ihm ſehr anſtändig. Es iſt auch eine plumpe und verächtliche Ungezogenheit, durch die Art pöbelhafter Scherze, welche man Zoten nennet, die zärtliche Sittſamkeit desſelben in Verlegenheit oder Unwillen zu ſetzen. Weil indeſſen, man mag nun um das Geheimniß ſo weit herumgehen als man immer will, die Geſchlechterneigung doch allen übrigen Reizen endlich zum Grunde liegt, und ein Frauenzimmer immer, als ein Frauenzimmer, der angenehme Gegenſtand einer wohlgeſitteten Unterhaltung iſt, ſo möchte daraus vielleicht zu erklären ſeyn warum ſonſt artige Mannsperſonen ſich bisweilen die Freiheit nehmen durch den kleinen Muthwillen ihrer Scherze einige feine Anſpielungen durchſcheinen zu laſſen, welche machen daß man ſie loſe oder ſchalkhaft nennet, und wo, indem ſie weder durch ausſpähende Blicke beleidigen, noch die Achtung zu verletzen gedenken, glauben berechtigt zu ſeyn die Perſon die es mit unwilliger und ſpröder Miene aufnimmt, eine Ehrbarkeitspedantin zu nennen. Ich führe dieſes nur an, weil es gemeiniglich als ein etwas kühner Zug vom ſchönen Umgange angeſehen wird, auch in der That von jeher viel Witz iſt darauf verſchwendet worden; was aber das Urtheil nach moraliſcher Strenge

anlangt, ſo gehöret das nicht hieher, da ich in der Empfindung des Schönen nur die Erſcheinungen zu beobachten und zu erläutern habe."

Ich finde die Beobachtungen meines Philoſophen ſo genau und unterſcheidend daß ich ſie auf der Bahn meines Zweckes, als ein würdiges Vorbild, nachzuahmen und zu erreichen wünſche. — Es gibt ſich alſo die Frage: wiefern und worin die Schamhaftigkeit eines Schriftſtellers ſich äußern ſolle?

Klotz antwortet für ſeinen epiſchen Poeten: darin daß der Inhalt ſeines Gedichts ſorgfältig ausgewählt, daß, wenn in demſelben Dinge vorkommen die, nackt geſagt, das Ohr beleidigen, er der Schamhaftigkeit ſeiner Leſer ſchone, daß er das κακόφατον, das iſt: Ausdrücke die zweideutig ſcheinen können, vermeide. — Klotz fängt zum Unglück am unrechten Ende vom κακόφατον an. [1]

Das κακόφατον iſt, nach Quintilians Beſchreibung, [2] si mala consuetudine in obscoenum intellectum sermo detortus est: und nun ſage man wie es ein Kennzeichen der wahren Schamhaftigkeit eines Volkes, wie es die erſte Probe von der Schamhaftigkeit eines Schriftſtellers, eines Poeten ſeyn könne? Ein Volk das in den Gränzen der wahren Schamhaftigkeit bleibt, wird ſich nicht einfallen laſſen dieſen und jenen Ausdruck auf einen obſcönen Sinn mit den Haaren herbeizureißen, es wird nicht aus Worten, quae longissime ab obscoenitate absunt, occasionem turpitudinis rapere, es wird nichts vom κακόφατον wiſſen. So z. E. die bibliſchen Dichter in ihren Zeiten der unſchuldigen Einfalt; ſo die alten Griechen; ſo, nach den Beiſpielen eben des Quintilian, die alten Römer. Ihr Salluſtius dachte daran nicht daß eine ſpätere üppige Zeit ſein ductare exercitus und patrare bellum obſcön verſtehen würde; er ſagte es sancte et religiose: er beging alſo ein κακόφατον. Wer war nun ehrbarer, der es beging ohne daß

1 p. 284.

2 Instit. orator. VIII. 3.

er's wollte, oder der es zuerſt zum κακόφατον machte, der die Bedeutung desſelben obſcön verdrehete? Ohne Bedenken, der letzte! Und eben das Volk, der Schriftſteller iſt der ehrbarſte, der von keinem κακόφατον weiß — gerade das Widerſpiel, als was Klotz behauptet.

Wie gutherzig iſt nun die Bewunderung unſers Schriftſtellers, der hinter allen Proben, die Quintilian von dem verderbten Witze ſeiner Zeit, Liederlichkeiten zu finden, ſelbſt nicht ohne Widerwillen gibt, ausruft: „Tantum in Romanis verecundiae studium! tam diligenter castis auribus pepercerunt!“ — Scilicet! Als wenn deßwegen die franzöſiſche Nation und Sprache die züchtigſte Matrone wäre, weil ſie einen Ueberfluß ſolcher Anſtändigkeiten hat daß, wenn nicht jeder Ausdruck ſehr ſorgfältig, und nach der neueſten Modebedeutung gewählt würde, der ehrbarſte, ernſthafteſte Menſch jeden Augenblick in die Verlegenheit kömmt eine Geſellſchaft Zweideutigkeitenkrämer lachen zu machen! Als wenn ſich dieſe Sprache an Zucht und Ehrbarkeit ſo hoch heraufgeſchwungen, daß jetzt ein junger Witzling nach der Mode keinen ihrer alten Schriftſteller mehr ohne Lächeln und Verlachen, ohne hundert anſtößige und niedrige Ausdrücke zu finden, leſen kann! O die züchtige Nation! die züchtige Sprache! Tantum fuit in Gallis verecundiae studium! tam diligenter castis auribus pepercerunt! wird einſt ein künftiger Klotz des neunzehnten Jahrhunderts ſagen können.

Ich will den Unterſchied ins Licht ſetzen. Zur Zeit einer einfältigen Unſchuld hat jede Sache, die genannt werden ſoll, einen Namen, und das iſt ihr Name. Darf die Sache nicht genannt werden: gut, ſo wird von ſelbſt der Name auch nicht genannt werden; muß jene, warum nicht auch dieſer? Michaelis, dieſer Philolog von ſehr richtigem Gefühle, hat Stellen aus Morgenländern angeführt aus denen ihre Freiheit in Liebesausdrücken erhellet; er hat aber nicht den Urtheilsſpruch über ſie gefället daß ſie deßwegen

Leute ohne Ehrbarkeit und Scham wären; denn bei ihnen waren einmal ſolche Redarten, Gleichniſſe, Worte, inſonderheit in der Sprache des Affects, des Zorns, der Eiferſucht, nichts ſchändliches. Schlimm genug, wird man ſagen; meinetwegen, ſchlimm genug! aber wenn eine ſolche freie Offenheit keinen weitern Nutzen hätte, ſo wäre es der daß neben ihr keine feinen Zweideutigkeiten in der Sprache ſtattfänden. Wie ſollte ein Volk ſchmeichelnde Feinde, verlarvte Freunde, liſtige Diebe brauchen, das ſich aus einem Raube, aus Gewaltthätigkeit nichts machet? Und wie ſollte eine Sprache ein geheimes feines κακόφατον ſorgfältig zu verhüten haben, da es kein offenbares κακόφατον hat, da es in den Schranken ſeiner Naturbedürfniſſe jedes nennet, was es nennen muß; und nichts weiter nennen will? Wer wird mehr verſtehen wollen als was der andere ſagt, er hätte ja, wenn dieſer mehr hätte ſagen wollen, es geradeaus geſagt!

Es verſteht ſich daß ein ſolcher Zeitpunkt der offenen Naturſprache Freiheiten haben müſſe, die eine ſpätere Zeit „Unanſtändigkeiten" nennen kann. Sie nenne ſie ſo; nur ſie nenne ſie nicht ſo in ältern unverhohlenern Zeiten, wo man von der Regelnſcham des Decorum noch nicht ſo viel wußte. Ich bleibe bei einem mißbrauchten Beiſpiele meines Autors. Er vergleicht Homer und Virgil in Anſehung des Anſtändigen; und wie anders, als daß er für dieſen ſprechen mußte. [1]

Ihm gefällt in Homer der Liebesantrag nicht, den Paris an ſeine Helena thut; und mir, wenn ich eine Iliade ſchreiben ſollte, mißfällt die Stelle ſo wenig, daß ich dem Griechen die unſchuldige Einfalt ſeiner Zeit beneide. Als ein feiger Flüchtling iſt Paris dem Zweikampf entronnen, unrühmlich ward er unſichtbar; ſeine Beſchützerin Venus mußte ihn den Händen ſeines ſtreitbaren Gegners, Menelaus, entnehmen. Nicht genug, ſie muß ihm für ſeine Stunde

[1] p. 264.

der feigen Angſt im Zweigefechte ſogleich auch eine Stunde der Erholung in den Armen der Helena ſchenken; Helena muß ſich zu einer ſo ungelegenen Zeit zu einer Schäferſtunde mit dem bequemen der ſie ihrem rechtmäßigen Gemahl entwandt, und jetzt der Tapferkeit desſelben nicht hatte Stand halten können, den ſie in Abſicht auf männliche Streitbarkeit verachten mußte. Ein ſolcher macht ihr jetzt den Liebesantrag — wie charakteriſtiſch! wie malend![1] — Der wollüſtige Ehebrecher ſteht uns vor Augen, der Menelaus ſein ſchönes Weib entwenden, der aus dem Zweikampfe unrühmlich fliehen, der ſogleich wieder in den Armen der Helena ſeinen Ort ſuchen konnte — das iſt Paris! Wir laſſen den weichlichen Diener der Venus in den Armen der geraubten Gattin, und kehren mit Verachtung ſeiner zu der Armee zurück, wo man ihn ſucht, und nicht findet! Wo Menelaus wohl nicht glaubt, daß er da ſey wo er iſt. Homer ſchließt ſeinen Geſang.

Hierin, was von Homer zu ſeiner Zeit auf eine ſo ſimple unſchuldige Art erzählet iſt, finde ich keine Spur von Anſtößigem, Unehrbarem, Schamloſem; nichts was die Ehrbarkeit ſeiner Zuhörer verletzt, und die Wangen ſeiner epiſchen Muſe mit Schamröthe färben darf; nichts als einen ſehr charakteriſirenden Zug des Paris.

Laſſet aber die Zeiten ſich ändern, es fange das ganz andere Ding zu wirken an, was wir Ehrbarkeit, Anſtand nennen, ohne doch eben Tugend darunter zu verſtehen — Dinge, die man auch ohne Neckerei und Zoten ſagen wollte, wird man oft nicht nennen wollen, nicht nennen dürfen, und endlich nicht zu nennen wiſſen. Durch einen allgemeinen Beſchluß der Ehrbarkeit wurden ſolche Benennungen für unzüchtig erklärt, aus der Sprache geworfen; nicht aber darum auch die Sachen ſelbſt für unzüchtig erklärt, nicht darum die

1 Daß ich nicht der erſte bin der das in Homer findet, mag Maximus Tyrius zeigen, der in ſeiner zweiten Rede von der Sokratiſchen Liebe die Liebesepiſoden in Homer genau und charaktermäßig claſſificirt.

Begierde weggeſchaffet, ſolche namenloſe Sachen um ſo lieber nennen, und, da man ſie nicht nennen darf, artig andeuten zu wollen. Das iſt der Urſprung galanter Zweideutigkeiten! Zween, drei Ausdrücke wurden aus der Sprache des Anſtandes weggebannet, und dem Pöbel überlaſſen; zwanzig Umſchreibungen aber, fünfzig verblümte Redarten, und hundert Zweideutigkeiten, wobei nur der feine Kopf etwas merkt, dagegen eingenommen, und das hieß geſittete, übliche, züchtige Sprache des Jahrhunderts. Züchtig, meinetwegen, ſo züchtig daß Crebillon'ſche Romane alle möglichen Unzüchtigkeiten, mit aller feinen Zucht, vortragen, mit allen lüſternen Täuſchungen, durch die, wie durch einen leichten Flor, die üppigen Reize bloß durchſchimmern, uns alle Scenen und Acte der Unehrbarkeit ſehr ehrbar malen können. Ueblich? allerdings ſo üblich daß wer die neueſte Verdrehung dieſes oder des Ausdrucks das Unglück hat nicht zu verſtehen, nach allen Geſetzen des Ueblichen, nach der neueſten Bedeutung des artigen Wörterbuchs, in Gefahr geräth der ernſthafteſte Zotenreißer zu werden. Geſittet? ſo geſittet daß man mit dem Sittſamen der artigen Welt alle Sitten der Tugend beſchämen, alle Muſen und Grazien der wahren Sittſamkeit erröthen machen kann! Das ſind die artigen Früchte des löblichen χακόφατον! **Tantum fuit in Romanis verecundiae studium! tam diligenter castis auribus pepercerunt!**

Quintilian ſelbſt redet in der angezogenen Stelle gegen die Sucht, χακόφατα zu finden, offenbar. Er nennet ſie ein Verdrehen, ein Verderben der Rede; er ſetzt, wenn die üppigen Römer ſeiner Zeit, das was ein alter Schriftſteller **sancte et religiose** geſagt hatte, auf einen unehrbaren Sinn zogen, ſein ſpottendes **si diis placet!** dazu; er wirft die Schuld auf die Leſenden ſolcher Art, daß ſie die Rede verdürben, mißbrauchten; daß bei ſolcher ſchamloſen Schamhaftigkeit endlich kein ehrbares Wort mehr ehrbar ſeyn werde; er hält es für ein verderbtes Zeitalter, dem er bloß aus Noth nach-

geben müſſe: „quatenus verba honesta moribus perdidimus et evincentibus vitiis cedendum est.“

3.

Von Worten fange ich die Ehrbarkeit nicht an, ſondern von Gedanken; und von welchen?

Zuerſt: womit iſt die Schamhaftigkeit natürlicher geſellet, als mit den Neigungen der Liebe? Der Liebe ward ſie von der Natur als Schweſter, als Geſellin, als Aufſeherin mitgegeben, an deren Hand ſie auch die Wirkungen, die Macht, die Reize derſelben ſo ſehr befördert. Nichts ziert die Liebesgöttin ſo ſehr als die Farbe der Unſchuld, ſanfte Schamröthe, die in ſich geſchmiegete Miene der beſcheidenen Einfalt. Wenn alſo unter allen Tugenden eine das Anrecht hätte in der Allegorie als ein Frauenzimmer vorgeſtellt zu werden, ſo iſt die Schamhaftigkeit dazu die erſte. Sie iſt der Reiz der Liebe, und die Tugend des Geſchlechts, das die Natur zum liebenswürdigen Theile der Menſchheit beſtimmte; ſie alſo eine weibliche Tugend. Ein Weib ohne Zucht, ſagt das arabiſche Sprüchwort, iſt eine Speiſe ohne Salz, und noch füglicher könnte dieß Sprüchwort von der Liebe ſelbſt gelten. Eine Liebe ohne Scham iſt nicht Liebe mehr; ſie iſt Ekel.

Wenn dieß in der Natur, bei einer ſo nothwendigen, und für das menſchliche Geſchlecht unentbehrlichen Neigung, ſtattfindet; wie weit mehr in Worten! in Worten an die Welt und Nachwelt! in Worten, zum Vergnügen! Alle Empfindungen des Vergnügens zerfließen bei einem ſchamloſen Bilde; ſie verwandeln ſich in Ekel! Homer, in ſeiner Beſchreibung der zweiten Brautnacht [1] zwiſchen Jupiter und Juno, mag alle Annehmlichkeiten, die ſich vor Augen legen laſſen, zeigen; die hohe Geſtalt, den Schmuck, die Pracht der Königin des Himmels; alle Grazien und Reize im Gürtel der Venus; alle Empfindungen der Liebe und des Verlangens im Herzen

[1] Iliad Ξ v. 346.

Jupiters — aber nun? decke ſie die himmliſche Wolke! Da liegt ſie in den Armen des höchſten Gottes, und unter ihnen blühen Kräuter und Blumen aus dem Schooße der Erde hervor; das himmliſche Paar ſelbſt aber umſchattete die goldene Wolke, daß ſelbſt die allſehende Sonne ſie nicht erblicke! — So dichtet Homer; und ich ſehe keinen Weg weiter zu dichten, als die artigen Zweideutigkeiten von denen er nichts weiß.

Zunächſt äußert ſich die Naturempfindung von der ich rede in Nennung der verborgenen Theile unſeres Körpers, die unſre Sprache, zum Theile, ſchon mit dem Namen der Tugend ſelbſt bezeichnet. Ich ſage: zunächſt; aber abſteigend zunächſt; denn es iſt unſtreitig, daß dieſe Gattung von Schamhaftigkeit nicht ſchon allein von der Natur, ſondern auch von der Politeſſe Geſetze erhält. In einem Wörterbuche, in einer Naturlehre mag dieſes und jenes Wort recht gelegentlich und ſchamlos ſtehen; nur aber nicht ſo gelegentlich in offenbarer Rede, in Schriften wo es nicht hin gehören muß, in Werken des Vergnügens und der Geſellſchaft. Seitdem Kleider die Hüllen der Schönheit und Häßlichkeit geworden, ſeitdem haben auch einige Namen, gleichſam verdeckt, ſelten werden müſſen; und mit der Zeit ſind ſie gar unſichtbar geworden. Mit dem Unterſchiede daß, wo ſie unſichtbar ſeyn konnten, weil ſie nicht genannt werden durften, da war ihr Verſchwinden eine Folge einer Naturempfindung; wo ſie aber genannt werden müſſen, und doch nicht genannt werden durften, da war ihre Unehrbarkeit eine geſellſchaftliche Verabredung, ein Vertrag der höchſten Politeſſe.

Noch offenbarer ſind andere Verabredungen, die immer heißen könnten wie ſie wollten, nur Naturempfindungen der Schamhaftigkeit ſollten ſie eigentlich nicht heißen. Dieß ſind alle Beleidigungen des geſellſchaftlichen Wohlſtandes, wo man eine Art von Verweis befürchtet, oder ſich ſelbſt gibt. Ein Kind hält ſeine Kleider ſchmutzig, ſeine Strümpfe nachläſſig, ſeine Haare unordentlich. „Schäme

dich! iſt der allgemeine Zuruf der Mutter und das Kind, inſonderheit das Mädchen, lernt ſich im Ernſte ſchämen. Es lernt ſich ſchämen, und mußte es lernen, denn als Naturempfindung lag ſolche Scham nicht in ihm. Sie lernte ſie bloß aus dem Worte; von da ſtieg ſie ins Ohr, in die Seele, und zur Geſellſchaft auch auf die Wangen; mit dem Worte ward endlich auch der Begriff, mit dem Begriffe die Empfindung ſelbſt geläufig. An ſich immer ein geſellſchaftlich nothwendiger Begriff, eine geſellſchaftlich vortreffliche Empfindung; nur nenne man ſie immer lieber ein erworbenes Gefühl des geſelligen Anſtandes, oder ſoll ſie ja Scham heißen, ſo mag man ſie als eine geſellſchaftlich formirte Schamempfindung betrachten, mit dem Gefühle in uns, ſo wie es aus den Händen der Natur kam, eigentlich nicht einerlei.

Unſer Sprachgebrauch und, was noch ärger iſt, unſere gemeine Erziehung verwechſelt ſie; man lernt ſich von Jugend auf über eine widrige Wahl der Kleidungsfarben, über unmodiſche Stücke des Anputzes, über mißrathene Complimente ſchämen, bis zur Röthe ſchämen, ſich ſchämen als ob uns die Steine auszulachen ſchienen; aber wie lange hat man ſchon die Kunſt in die Stelle der Natur geſetzt, und menſchliche Verabredungen zu Naturtrieben erhoben? Wie lange aber, frage ich weiter, hat es nicht auch halbkluge Spötter gegeben, die, da ſie etwas in ſolchen Sachen menſchlich verabredet, geſellſchaftlich eingerichtet fanden, endlich alles im Menſchen für menſchlich verabredet, für willkürlich eingepflanzt hielten. Sie beſtürmten alſo auch die heiligen Geſetze der Natur; ſie entweiheten alſo auch den Altar der liebenswürdigſten Tugend, Schamhaftigkeit; ja ſie, die frechſten Cyniker, und der Pöbel der Epikureer baueten endlich der Unverſchämtheit ſelbſt Altäre. Wenn die Vermiſchung des Angenommenen mit dem Natürlichen in dieſer Empfindung ſo weit abführen kann — ich dächte, ſo könnte doch der Philoſoph frei unterſcheiden dürfen, und das Geſetz des Ariſtoteles anwenden: den Jünglingen macht

Schamhaftigkeit Ehre, den lehrenden Alten aber Schande. Ich fahre also fort.

Die künstliche gesellschaftliche Schamhaftigkeit kann sich verschieden äußern: in der Sorgfalt seinen Körper zu produciren: „Reinlichkeit, Anstand u. s. w." in hundert Gebärden, Worten, Stellungen, Thaten, die als artig, als schön verabredet sind; da wollen wir sie „Anständigkeiten, Artigkeiten" nennen; genug, sie sind gesellschaftlich gebildet. Die Empfindung darüber stieg nicht aus dem Herzen auf die Wangen, sondern erst aus eingepflanzten Begriffen ins Herz hinein; sie richtet sich also nach diesen eingepflanzten Begriffen. Da sie von der Kunst, man nenne diese Erziehung, oder Lebensart, oder Stufe der Cultur, oder Geschmack sich zu betragen, oder Politesse, oder Galanterie, oder wie man wolle — ich sage, da sie von der Kunst einer Gesellschaft Gesetze empfängt, so hat sie sich auch immer nach der Beschaffenheit, nach dem Tone der Gesellschaft, nach Zeitalter, Nation u. s. w. gestimmet. Sie ist ein Kind der Mode, und also veränderlich wie der Geist ihrer Mutter. Jetzt wird sie in dieser Kleidertracht, in diesem Ausdrucke, in dieser Stellung beschämt, in welcher sie kurz voraus nicht beschämt ward, und bald hernach nicht mehr beschämt seyn wird. Wer sich in solchen Sachen mit Anständigkeiten brüsten kann, wird sich auch über solche Unanständigkeiten beschämen lassen. Die Scham ist hier ein Geschöpf des Wahns der Menschen, und muß sich also durchaus nach ihrem Schöpfer richten.

Ich habe nur noch eine Unterscheidung nöthig. Wie diese gesellschaftlich formirte Scham nicht eigentlich ein Geschöpf der Natur ist, so ist sie auch nicht nothwendig mit Tugend einerlei; sie ist von der moralischen Scham völlig verschieden. Als jener Spötter vom Parterre herauf rief: „An diesen Damen ist nichts so keusch als die Ohren!" so mag man ihn immer unverschämt, sündigend gegen die Gesetze des gesellschaftlichen Anstandes haben erkennen können, so un-

wahr, ſo gerade gegen moraliſche Schamhaftigkeit redete er eben nicht. Wenn man ihn gefragt hätte: wie? Unverſchämter! muß denn an einer Dame das Ohr nicht keuſch ſeyn? und das der Anſtändigkeit wegen! ſo hätte er erwiedern dürfen: und eben der Anſtändigkeit wegen darf da an eben derſelben Dame wohl nothwendig alles ſo keuſch ſeyn als das Ohr? — Nicht als wenn es nicht ſeyn könnte, ſondern ſeyn müßte; als wenn die bürgerliche ſchon die moraliſche Schamhaftigkeit wäre, und das iſt ſie nicht. Die moraliſche Schamhaftigkeit vor einem Laſter, als Laſter, iſt ganz etwas anders.

Oft ſcheinen ſie ſich nahe zu kommen; aber oft zu nahe, ſo daß die eine die andere unnöthig zu machen glaubt. Da die politiſche Tugend oft als der Schein der wahren Tugend gilt, ſo läßt man ſich oft mit dem Scheine begnügen, und natürlich daß man alsdann um ſo mehr auf den Schein erpicht ſeyn wird, je weniger man das Weſen hat. Wer mit gefärbtem Glaſe wie mit Edelgeſteinen prangen darf, wird dieſe um ſo mehr aufputzen, ſie um ſo mehr zur Schau ſtellen, und wehe dem der alsdann nicht auch gefärbtes Glas hat. Je weniger man vielleicht eine Tugend inne hat, deſto mehr wird man ſich vielleicht im Kanzleiſtyle dieſer Tugend üben; je unzüchtiger man denkt, deſto mehr vielleicht die Keuſchheit ſeines Ohrs ſchonen, deſto ekler, deſto wähliger und üppiger in der Wortwürde werden, deſto eher nach Zweideutigkeiten haſchen. Wer dieſe am beſten kennet, wer dieſe in einer Geſellſchaft zuerſt, und vielleicht einzig und allein aufmerkt und darüber anſtändig erröthet, und artig darüber in Unwillen geräth — artig, freilich artig und anſtändig iſt dieſer ſchamhafte Unwille, ob aber auch deßwegen wirklich und nothwendig, eine Schamröthe der unwiſſenden Unſchuld, der unwilligen Tugend? Nicht nothwendig!

Ich habe bloß den Unterſchied der Begriffe zwiſchen Naturempfindung, geſellſchaftlicher und moraliſcher Scham entwickelt; und verhülle, wie Sokrates da er von der Liebe dithyrambiſirte, mein

Geſicht, um keiner von dreien zu nahe, zu treten. Nur eben aus Verehrung will ich die Naturempfindung nicht mit Koketterie, und die ſchönſte der Tugenden nicht mit ihrer Nachäfferin der unzüchtigen Ehrbarkeitspedantin verwechſelt haben. Vielleicht ſind Leſer, die auch die erſte von dreien für einen Geſellſchaftstrieb halten — denen widerſpreche ich nicht; ſie iſt aber alsdann wenigſtens ein Zögling der menſchlichen, nicht bloß bürgerlichen, nicht bloß artigen Geſellſchaft; ſie iſt näher unſerer Natur; und das nur habe ich ſagen wollen.

4.

Wie? wenn wir nun jetzt, da wir dieſe Göttinnen der Schamhaftigkeit einigermaßen von Geſichte, oder nach ihren Hüllen wenigſtens haben unterſcheiden gelernet, uns nach ihnen unter verſchiedenen Völkern, in verſchiedenen Zeitaltern, umſehen würden, wie ſie da erſchienen? — Mich dünkt, ohne Vorausſetzungen hierüber läßt ſich kaum von der Schamhaftigkeit eines fremden Volks, einer abgeſtorbenen Zeit, oder gar fremder Völker, abgeſtorbener Zeiten reden; noch weniger laſſen ſie ſich vergleichen, noch weniger aus einer fremden Schamzeit beurtheilen. — Ich wage mich alſo an einen hiſtoriſchen und geographiſchen Blick über Zeiten und Völker — nicht aber an eine Geographie der Zucht, oder an eine Schamhiſtorie aller Zeiten.

Wenn bei einem Weibe die wohlbewachte Scham die Führerin ihrer Tugenden iſt, wie Diana bei Virgil ihrer Oreaden; wenn, nach der weiblichen Moral, Scham und Zucht vorzüglich Tugend heißet, und bei manchen auch beinahe die Stelle aller übrigen Tugenden vertritt, ſo wird man dieſe Empfindung auch eigentlich da wirken ſehen wo in den Neigungen der Liebe das zarte Geſchlecht mit uns einerlei Gewicht in die Schale legt, um den Ton der Liebe zu beſtimmen. Dieß iſt in den deſpotiſchen Morgenländern, wo die Weiberharems Behältniſſe von Sklavinnen ſind, nicht. Hier iſt nur der Schleier und das Schloß das Siegel der Schamhaftigkeit; nur

die ſchwarzen Verſchnittenen die eigentlichen Zuchtmeiſter und Zuchtbewahrer, nur die Mauer des Serails die Gränze der Keuſchheit. Da mit dieſer Extremität ſo gut der Keuſchheit als der Unkeuſchheit ihre Sphäre zu wirken benommen wird; da der Schleier und das Schloß nur die Gemüther der Weiber um ſo mehr erhitzen, ſo muß natürlich auch die Scham, je mehr ſie äußerlich bewacht wird, um ſo mehr vor dem entfliehen der ſie bewachen ließ; und ſo kann es kommen daß oft das ſchamhafte Geſchlecht das ſchamloſe heißen könnte. Da es vermöge ſeiner Natur zuerſt und am ſtärkſten und am längſten die Neigungen der Liebe fühlt, was wird aus ihm, wenn man dieſen Begierden die Decke, die Hülle wegnimmt, die ihnen die wohlthätige Natur gab?

Doch ich ſage nur ſo viel. In einem Publicum wo das Frauenzimmer nicht mit zum Publicum gehört, da kann auch ihre weibliche Sittlichkeit keine Einflüſſe in den Ton des Lebens äußern, da wird nur der männliche Charakter die Denkart des Ganzen bezeichnen. Und da nun die Schamhaftigkeit, ich ſage damit eben nicht die innere Zucht, vorzüglich eine weibliche Tugend ſeyn ſollte, um vielleicht (doch was geht mich dieß Vielleicht an?) — ſo wird man ſich in einer bloßen Mannsgeſellſchaft eine gewiſſe Offenheit nicht verübeln, die immer Unbeſcheidenheit hieße wenn beide Geſchlechter in gleichem Maße ihre Stimme zum Tone des Ganzen gäben. Die Gränzen des züchtigen Anſtandes werden etwas weiter hinausgerückt, die Schamhaftigkeit wird nicht mehr als ein wahrhaftes männliches Beſcheidenſeyn ſeyn dürfen, und alſo auch keine Grazie der Weiblichkeit ſeyn wollen. Das iſt der erſte Unterſchied, der ſich ereignen kann.

Ein engliſcher Weltweiſer erklärt hierüber, ob er gleich eigentlich nur von der eigentlich geſellſchaftlichen, bürgerlichen Scham redet, meine Gedanken: „Unter den Alten," ſagt Hume [1] „ward der Cha-

[1] Essays and Treatises of several Subjects. Vol. 1. Essay XVII. p. 192.

rakter des ſchönen Geſchlechts für durchhin häuslich gehalten; ſie wurden nicht als ein Theil der policirten Welt, oder der guten Geſellſchaft gehalten. Dieß vielleicht iſt die wahre Urſache warum die Alten uns kein einziges Stück der Plaiſanterie hinterlaſſen, das vortrefflich wäre u. ſ. w." Ich nehme hier ſeine Worte noch allgemeiner als daß ſie für oder gegen die Galanterie entſcheiden ſollten; ſie ſollen nur für die Schamhaftigkeit entſcheiden.

Nicht alle Klimata und Nationen ſetzten alſo ſelbſt den Vorſtellungen und Ausdrücken der Liebe einerlei Schranken. Die hitzigen Morgenländer, die in ihren Geſetzen faſt eine Belohnung auf den ſetzen der in den erſten Zeiten der Wildheit ein einſames Frauenzimmer ehrbar gelaſſen, waren auch in Bildern dieſer Art beinahe unbändig. Je mehr ſie ihre Schönheiten verſchloſſen und überſchleierten, deſto unerröthender, Werke und Glieder der Liebe, inſonderheit in der Sprache der Leidenſchaft, der Eiferſucht, des ſtrafenden Zornes zu nennen. Man nenne ihre Freiheiten aber nicht Freiheiten der Natur, ſondern einer entarteten Natur, eines deſpotiſch orientaliſchen Weiberumganges. Michaelis hat bei den Morgenländern dieß nicht bloß angezeigt, [1] ſondern auch zum Theile erklärt. Er war zu ſehr Kenner der orientaliſchen Natur als daß er ſie bloß chriſtlich hätte verdammen, oder artig und wohlanſtändig darüber verunglimpfen ſollen; er entwickelte den Grund ihrer Licenz.

Bei den Römern findet ſich, nur auf eine andere Weiſe, eine Unterdrückung dieſer Sittlichkeit, die ich aus ihrem von jeher rohen Charakter erkläre: aus dem Kriegeriſchen das ihnen zur Natur ward, aus der männlichen Härte die eine ſo zarte Empfindung leicht etwas erſticken konnte. In den meiſten ihrer Dichter, und faſt auch ihrer Schriftſteller überhaupt, herrſcht eine ſolche männliche Schamloſigkeit. Wo wollte ich mir aber aufgeben, alle Proben davon aus ihrem Lucrez, Plautus, Horaz, Ovid, Petron, Juvenal,

[1] Lowth de sacra Poesi Hebraeor. Prael. VIII. p. 135.

Martial, Catull, Tibull, Properz u. ſ. w. zu ſammeln, und ein wahres Feſt der Priapeen anzuſtellen. Hume mag alſo für mich reden [1]: The scurrility of the ancients, in many instances, is quite shocking, and exceeds all belief. Their vanity too is often not a little offensive; as well as the common licentiousness and immodesty of their style. *Quicunque impudicus, adulter, ganeo, manu, ventre, PENE, bona patria laceraverat*, says Sallust in one of the gravest and most moral passages of his history. *Nam fuit ante Helenam cunnus teterrima belli Caussa* is an expression of Horace in tracing the origine of moral good and evil u. ſ. w. Mit ſolchen Beiſpielen fährt der Philoſoph fort zu zeigen daß die Römer oft unſchamhaft geweſen, auch wo ſie nicht ſchamlos, nicht unkeuſch ſeyn wollten; und eben ſolche Beiſpiele müſſen die Horizonthöhe einer römiſchen Sittſamkeit beſtimmen, wenn man nicht bloß in die Welt hinein tadeln oder loben will.

Auch hier hielten die Griechen eine gewiſſe ſchöne Mitte zwiſchen Morgenländern und Römern. Die aſiatiſche Hitze, in etwas abgekühlt durch die europäiſche Mäßigkeit, beſtimmte eben den mittlern Ton einer warmen Liebe, einer ſanften Wolluſt, welcher Materien dieſer Art bei ihnen durchgängig zu charakteriſiren ſcheint. Vielleicht hat keine Sprache der Welt ein ſo ſüßes Wörterbuch der Liebe, keine Nation eine Menge ſo einfältig unſchuldiger Liebesgemälde, kein Zeitpunkt der Politur vielleicht die Urbanität auf den ſimpeln und feinen Weltgenuß zurückgeführt, als der ἀστειϊσμὸς der Griechen. Die Liebesſchilderungen ihrer Poeten, die Menſchheitsgeſetze ihrer beſten Philoſophen, die hiſtoriſchen Gemälde ihrer Lebensart in den beſten Zeiten, ſind ſo ſehr in den Schranken der ſchönen, unſchuldig einfältigen Natur, als ſie von unſerer heutigen Galanterie und Politeſſe und Hofartigkeit entfernt ſeyn mögen. Ich wünſche dem Schrift-

[1] Essays Vol. I. on the rise of arts and sciences, p. 181. etc.

ſteller [1] griechiſches Gefühl, der über die Schamhaftigkeit Homers ſchreiben will; ſo wie ich's einem andern, ſonſt feinen und ſchätzbaren Kenner [2] gewünſcht hätte, da er von den Sitten griechiſcher Dichter zu ſchreiben unternahm.

Ich weiß daß ich in Beiſpielen dieſer Art nicht bloß die galanten Herren, ſondern auch manche fromme Ehrbarkeitspedanten unſerer Zeit gegen mich haben werde, die mit dem ehrbaren Schriftſteller, über den ich ſchreibe, oft genug ausrufen dürften: [3] atque etiam fateor ipse, mihi non omnino probari hunc locum, quem reliquae epici carminis majestati detrahere puto (der gewöhnliche Lieblingstadel unſers Verfaſſers), aber vielleicht auch, daß die Kenner der Griechen inſonderheit in ihren poetiſchen Zeiten auf meiner Seite ſeyn dürften: atque etiam fateor contra, mihi, tanquam Graeco, et graece sentienti, omnino probari hunc locum, quem molli Graecorum de venustate judicio optime respondere puto. Und in der That, wenn die feine joniſche Wolluſt nicht dem poetiſchen Geiſte der Griechen Charakter gegeben hätte — wie viel ſchöne Kinder der Poeſie von Homer und Anakreon, und Sappho an, bis auf Theokrit und Moſchus zu, würden Embryonen der idealiſchen Wolluſt geblieben ſeyn! Und wer, nach dem Kloſterzwange unſerer Zeit, eine beurtheilen, uns eine rauben will, der raube uns lieber die Mutter mit allen Kindern! alle üppigen Bilder griechiſcher Wolluſt! — Das iſt ein würdiger, züchtiger, ſchamhafter Kunſtrichter unſerer Zeit.

Der zweite Punkt griechiſcher Freiheit betrifft das Nackende ihrer Bilder, und ſo auch ihrer Ausdrücke des Nackenden in der Sprache. Wer kennet hier nicht die griechiſche Freiheit? Allein, wer ſie kennet, wird er ſie verdammen? Einem Lehrer der Kunſt müſſen Worte

[1] Harles de verecundia Homer. libell. promissus.
[2] Ueber die Sitten der griechiſchen Dichter, Th. I.
[3] p. 264. de verecundia Virgil.

erlaubt ſeyn die keinem andern, und einem Griechen die keinem Deutſchen erlaubt ſind. Nicht nur daß die herrlichſten Denkmale der Kunſt vor ihren Augen nackend, bloß ſtanden, und ihre Kunſt überhaupt mehr das ſchöne Nackte als das züchtig Verhüllte liebte; auch in der Natur ſelbſt bildete ſich hier eine Art von eigener nationalgriechiſcher Schamhaftigkeit des Auges, die niemanden fremde dünken kann, als wer unter ihnen noch kein Grieche geworden. Nackte Ringer, nackte Kämpfer, nackte olympiſche Sieger, nackte badende Schönen, nackte Tänze, nackte Spiele, nackte Feſte, halbnackte Trachten — und ihre Dichtkunſt ſollte einpreſſende Kloſterlumpen dulden? Ihre beſten Schriftſteller ſollten eine Nonnenehrbarkeit ſich einander eingeſtehen, die das Auge des ganzen Griechenlandes, und die Zunge der Aelteſten, Ehrwürdigſten und Feinſten des Publicums ſich nicht eingeſtand? die ſich ſelbſt die Philoſophen in ihren Sittenſtunden nicht eingeſtanden? In einem Punkte wo es ſo ſehr auf Gewohnheit der Augen ankommt, ſollte man, denke ich, eben dieſe Augengewohnheit doch wohl bei einem Volke zu Rathe ziehen, das ſich in ihr ſo ſehr auszeichnet. Noch jetzt iſt das Gefühl der Italiener über dieſen Punkt von dem Gefühle nördlicher Europäer ſehr verſchieden: und ſie ſind doch, dem einen Theile nach, ſelbſt ja nördliche Europäer; und ſie ſind doch, dem andern Theile nach, noch keine Griechen an Natur; und ſie wohnen doch nur unter zertrümmerten Reſten griechiſcher Kunſt; und ſie haben doch eine Religion, die ſo ſehr die Verhüllung liebet; und ſie ſind ſchon in einer Lebensart, die vom bürgerlichen Wohlſtande und der Politeſſe gebildet worden — Wie? und die Griechen, zum Gefühle der Wolluſt geboren, von Jugend auf unter den Schönheiten der offnen Natur erwachſen, zur Luſt und Freude bei ihren Spielen eingeweihet, und noch nicht zum ſklaviſchen Puppenwohlſtande verdammt, ſie ſollten nicht eine eigene Sittlichkeit des Nackenden haben dürfen? Sie wollten wir verdammen wenn ſie nicht nach Nonnentrachten ihre Zeit

ſchildern? Sie ſollen ſich nicht der Jugend der Welt, der Unſchuld ihres Zeitalters erfreuen dürfen, von unſern züchtigen Verhüllungen frei zu ſeyn? Sie ſollen verſchleierte perſianiſche Figuren, Chineſerſchönheiten mit verhüllten Fingerſpitzen werden? und ihre Dichter eine Briſeis mit ſchönen Knien, eine Spartanerin mit ſchönen Hüften, eine Venus Anadyomene, einen Bacchus mit ſchönem Bauche, einen Bathyllus, wie ihn Anakreon ſehen will:

Ἁπαλῶν δ' ὕπερθε μηρῶν,
Μηρῶν τὸ πῦρ ἐχόντων,
Ἀφελῆ ποιήσον αἰδώ
Παφίην θέλουσαν ἤδη.

nicht unſchuldig züchtig nennen dürfen, da ganz Griechenland ſie ſo ſiehet. So wenig ich dieſe Freiheiten zum Privilegium unſerer Zeit, ſtatt einer uralten deutſchen Beſcheidenheit, haben will, ſo wenig will ich's den Griechen in der Morgenröthe ihrer Sittlichkeit angeſtritten haben. Ich will vielmehr mit der Unſchuld, mit der Plato ſeinen Greiſen erlaubt die Spiele der muntern Jugend anzuſehen, aus meinem greiſen Zeitalter hinaustreten, und die Freuden griechiſcher Jugend, und die Naturſprache griechiſcher Dichter, und nackte Schöne der griechiſchen Kunſt, und die Philoſophie der Liebe bei einem Sokrates ſo betrachten, als wenn ich mich ſelbſt in die muntere Unſchuld dieſer Weltjugend zurückſetzte, und zu einem griechiſchen Gefühle zurück verjünget würde — dann kann ich Griechen leſen.

Ein dritter Punkt griechiſcher Freiheit kann eigentlich nicht Schamhaftigkeit heißen, er betrifft den Anſtand der Reinigkeit, der Zierde, der Würde; und wer kennet da nicht die Taubenreinheit der Griechen? Mich freut's, wie ernſthaft mein Autor über den Unterſchied der Wortwürde zwiſchen ὄνθος und κόπρος, zwiſchen κόπρος und κόνις disputirt[1]; wie offenherzig er eine Stelle Homers mit ſeinem Kopfſchütteln begleitet: me offendit fere, ut libere sententiam

[1] p. 269. 270.

dicam, haec imago — wie er bei ſolcher Kleinigkeit Gelegenheit nimmt auch der Erneſti'ſchen Ausgabe Homers einen Liebesſtreich zu verſetzen, daß ſie das ὄνθος, das dem derben Ajax um Mund und Naſe fliegt, und den κόπρος, in welchem ſich Priamus wälzet, nicht in ein artiges quidni potius per *pulverem?* verbolmetſchet und verhöflichet hat. Mich freuet die würdige Diſpüte, und ich empfehle nächſtens den Unterſchied zwiſchen ὄνθος und κόπρος einem bündigen Concilio καπρωνύμῳ, ut libere sententiam dicat.

Was gälte es aber, wenn wir auch einen ehrlichen Scythen mit dahin ſchickten, der ſich ſchon einmal mit Solon über eine ſolche Kothmaterie beſprochen, der ſich nicht genug wundern konnte, da er die wettringenden Jünglinge ſich im Staube wälzen ſah, der über dieſen mit ſolchem böſen Ueberguſſe gypſirten Figuren ſeltſame Augen macht, immer wieder darauf zurückkommt, und ſich endlich von dem griechiſchen Geſetzgeber ſchwer, ſchwer dieſe Kothübungen erklären läßt. Es iſt der Anacharſis des Lucian. Dieſer gute Kahlkopf mag lehren daß die öfteren freien Leibesübungen der alten Griechen von Jugend auf, auf Erde, Staub und Koth ihnen einen ſolchen Anblick des Ajax oder Priamus, den ihnen Homer vorlegt, wohl nicht ſo ekel gemacht haben dürften als uns, die wir auf Pflaſter und Polſter treten. — —

Von der eigentlichen Anſtändigkeit unſerer Zeit, von der Hofpoliteſſe unſeres Wohlſtandes haben die Griechen mit allem ihrem ἀστειϊσμὸς an der Hand der attiſchen Venus nichts gewußt; ganz nichts gewußt. „Schade genug für ſie!" Immerhin Schade! nur noch mehr Schade um den ehrbaren Tadel unſerer Kunſtrichter, die etwas in Griechenland ſuchen worauf kein Grieche Anſpruch machen will, und das nicht zu ſchützen wiſſen was ſich an freiem edlem Gefühle unter den Griechen findet! O daß eine Muſe, eine der Charitinnen ſelbſt, aus Griechenland auflebte, um uns ihre Lieblings-

freundin, die griechiſche Schamhaftigkeit, zu zeigen, nur daß dieſe keine Kloſter- oder Hofpuppe ſey!

Ich darf nicht weiter; denn ich habe nur den Unterſchied, der zwiſchen Nationen und Zeiten ſeyn könne, anzeigen, und es merklich machen wollen daß wer über die Schamhaftigkeit griechiſcher und römiſcher Autoren urtheilen wolle, aus einem Nationalgefühle derſelben urtheilen müſſe.

5.

Um die Schamhaftigkeit Virgils zu beweiſen, hat unſer Autor da gewußt was er beweiſen ſoll? und hat er, was er zu beweiſen ſcheint, bewieſen? Virgils Schamhaftigkeit kann zweierlei bedeuten: die Züchtigkeit ſeines perſönlichen Charakters, oder ſeine Ehrbarkeit als Schriftſteller. Beide ſind ganz verſchiedene Sachen; Klotz hat ſie nicht unterſchieden.

Er beweiſet nicht recht die Schamhaftigkeit Virgils als Schriftſteller: denn wodurch beweiſet er ſie? Durch das κακόφατον? Wie! er wagt das κακόφατον eines Römers, eines antikſprechenden Dichters, eines gräciſirenden epiſchen Dichters kennen, aufzählen, beurtheilen zu wollen? Wer weiß es nicht daß die feinſten Zweideutigkeiten bloß auf dem ſchlüpfrigen Witze einiger Zeitgenoſſen, auf dem wandelbaren Eigenſinne eines üppigen Sprachgebrauchs oder Sprachmißbrauchs beruhen? Wer weiß nicht daß es am wenigſten zum κακόφατον gehöre, wie ein Wort ausgeſprochen werde (quomodo veteres *pronunciarint* verba,[1] ſondern wie dieſe und jene Geſellſchaft, dieſer und der Wortmäkler ſie verſtanden oder mißverſtanden? (mala consuetudine in obscoenum intellectum detorserint.) Wer weiß nicht daß eben ein archaiſirender Schriftſteller, wofür Virgil bekannt iſt, am erſten Gefahr läuft den Neulingen der Sprache obſcön zu werden? Daß ein epiſcher Dichter, inſonderheit der dem Genie einer fremden hohen Sprache nacheifert, der erſte

[1] p. 255.

ſey, unſchuldige κακόφατα zu machen? Wer weiß nicht daß ein epiſcher Dichter immer lieber einen hohen alten ſtarken Ausdruck sancte et religiose ſetzen, als für die Ohren einiger Zuchtkrämer auslaſſen wird? Und wer weiß nicht daß nach der Auslegung des Servius, und nach der Tortur die Celſus dem Virgiliſchen

incipiunt agitata tumescere

anthun konnte, kein Dichter vielleicht unſchuldigerweiſe für die Witzlinge jüngerer Römer mehr κακόφατα gemacht haben kann als eben Virgil? Und wenn ſolche Stellen nicht vor Mißdeutungen ſicher geblieben, welche wären's denn? Und welch ein unwürdiger Begriff, einen epiſchen Dichter zuerſt und vornehmlich zu ſolchem Ehrbarkeitspedanten zu machen? Und wie vergeblich, jetzt in Virgil Proben des κακόφατον, oder des vermiedenen κακόφατον auffinden zu wollen?

Oder ſoll es die Schamhaftigkeit Virgils ausmachen, daß man ihn gegen die Auslegungen eines Servius rettet? [1] So hat man ihn längſt, und wir werden ſehen, wiefern, gerettet.

Oder ſoll es die Schamhaftigkeit Virgils ausmachen, daß er die Umarmung der Dido nicht malen wollen? [2] Und wer wird ſie malen wollen? Hat denn Homer ſeine Umarmung der Helena gemalet?

Bei Homer iſt bloß das Charakteriſtiſche im Antrage des Paris der Zweck der Muſe; wenn der Antrag, und zwar zu der Zeit, in der Situation wegfällt, ſo falle die ganze Stelle weg; ſo braucht die Muſe dieſen Schritt nicht. Bei Virgilen iſt's die Umarmung ſeines Paares ſelbſt, die in das Weſen des Gedichts verflochten iſt: dieſe Schäferſtunde, dieſer Eingang in die Höhle iſt ein Hauptknoten ſeiner Epopöe:

Ille dies primus leti, primusque malorum
Caussa fuit.

[1] p. 256.
[2] p. 261—263.

Wer iſt nun ſchamhafter, der eine ſolche Sache nur beiläufig, nur ihrem Antrag nach, nur als Charakterzug, mitnahm; oder der ſie in das Weſen ſeiner Epopöe mit einknüpfte, der von ihr ſo viel abhangen läßt, der auf ſie, als auf eine Hauptthandlung, unſer Auge richtet? — Jenes thut Homer, dieß Virgil — weſſen Muſe verdient eher ein non probo?

Ueberdem iſt's unpaſſend, die Junoniſche Liebesſcene in Homer mit der Didoniſchen auch nur von weitem in Vergleich zu ſetzen;[1] ſie ſind ſo wenig zu paralleliſiren, als Götter und Menſchen überhaupt. So in Homer, als in Virgil, haben die Götter ihre eigene Etikette; und in beiden ſetze man alſo Götter in Vergleichung, oder nichts. Da ſtehe alſo gegen den Homeriſchen Jupiter und Juno[2] ein Virgilianiſcher Vulcan und Venus[3], und wer malet ſchamhafter, der Grieche oder der Römer? Der Grieche, der uns bei den ſchönen Vorbereitungen zu ergötzen ſeine Kunſt anleget; oder der Römer, der ſein Werk darauf ſetzet um die erregten Empfindungen ſelbſt auszumalen? Der Grieche, der mit ſeiner poetiſchen Schilderung von Pracht und Schönheit der Juno, mit ſeiner ſchönen allegoriſchen Dichtung vom Gürtel der Venus, unſer Auge ſtiehlt; oder der Römer, der es recht eigentlich auf die Liebesumarmung ſelbſt richtet? Der Grieche, bei dem wir die edle Bildung der Juno in einer ganz unſchuldigen Gelegenheit antreffen, da ſie ſich ſchmückt; oder der Römer, der uns die ſchneeweißen Venusarme nur alsdann zeigt, wann ſie ſich um Vulcan ſchlingen, wann ſie ihm den elektriſchen Funken der Liebe durch Leib und Seele jagen? Der Grieche, der uns die himmliſche Königin in ihrem Brautgemache, nur bei verſchloſſenen Thüren entkleidet, ſie nur badend, ſalbend, zierend zeigt, und das übrige unter den Gürtel der Venus verhüllet, der ſie auf

[1] p. 264.
[2] Iliad. Ξ. 292. etc.
[3] Aeneid. VIII. 387. etc.

Ida um nichts so lange, so angelegentlich besorgt seyn läßt, als um Verborgenheit, um nicht gesehen zu werden: beschämt zeigt sie Zeus den ringsum offnen Ida; schamhaft bezeuget sie, wie, wenn sie von andern belauschet würden, sie keinem Gotte unter die Augen würde treten können; züchtig schlägt sie ihm sein Ehebette, seine Schlafkammer vor; sie läßt sich nicht anders, als durch die dickste goldene Wolke sicher machen; der Römer überhebt seine Venus aller dieser Besorglichkeiten; ungestört fängt sie ihr Liebesspiel selbst an. Bei Homer muß Juno in einer ganz andern Absicht den Ida vorbeiziehen, ganz, wie es scheint, ohne Absicht ihm das Herz entwenden, sich anhalten, und durch ein außerordentliches Verlangen ihres Ehegemahls, durch das offne Liebesbekenntniß, daß diese Schäferstunde alle, alle seine Schäferstunden nach Namen und Zahl übertreffe u. s. w., sich weigernd in die goldne Wolke ziehen lassen; bei Virgil setzt es Venus mit ihren Umarmungen offenbar darauf an. Bei Homer ist die Schäferstunde nur ein Mittel die Augen des Jupiter durch den Schlaf zu fesseln; bei Virgil ist sie der Marktpreis, daß Venus ihre Absichten erreiche. — Wer ist schamhafter, anständiger, edler? Gewiß! so weit Juno die Venus an Hoheit und Adel, so weit übertrifft Homer seinen römischen Nachahmer an innerer Würde und Schamhaftigkeit. Jener erzählet unschuldig, offenherzig und, wenn man will, langweilig; der Römer versteckt, verkürzet; er hat sein: Ich könnte mehr sagen! Jener erzählt episch, übergehend; dieser malet, damit er Funken errege — Wer verliert bei der Vergleichung?

Es bleibt Virgils Zucht in Worten und Formeln über.[1] In Worten und Formeln? Darüber sollte Mäcenas urtheilen; wir, jetzt, nach der Analogie unsrer Sprache, nach den wenigen Hülfsmitteln zu einem Lexikon der Wortwürde damaliger Zeit, kaum! Kein Theil der Sprache hängt so sehr von Nebenbegriffen des Gebrauchs, vom

[1] p. 266.

Eigenſinne der Mode ab, als dieſer; und in meinem Autor finde ich ſo wenig Materialien zu einem Wörterbuche der Sprachwürde über Virgil, ſo wenig Virgil ein Lexikon der Liebe geben wollen. Ueberdem was thut's zur Schamhaftigkeit Virgils, ob er stercus oder ſimus geſagt;[1] ob er das vomere genannt, oder noch ekler umſchrieben. Was thut's zur Schamhaftigkeit Virgils, wie fein und ſchlüpfrig er hier und da das Wort Liebe verhöflichet, wenn nicht bewieſen wird daß in den Vorſtellungen ſelbſt hier nichts als Züchtiges enthalten ſey, und das alles in Virgil, als dem Römer.

In Virgil, als dem Römer. Denn hätte deſſen Beſcheidenheit nicht darnach beſtimmt werden ſollen, was für ein Geiſt der Schamhaftigkeit, nach Sprache, Verfaſſung, Lebensart und Empfindung, ſich einmal unter den Römern formirt und gebildet? Was für Eindrücke, beſonders dem Schriftſtellerpublicum der Römer, ihre erſten Schriftſteller und Dichter gegeben? Wie weit dieſe Decenz den Griechen gefolget, oder ſich von ihnen abgelenket? Wie hoch ſie zur Zeit Virgils geweſen? Wo er das Muſter der Griechen befolget, oder verlaſſen? Wo muthmaßlich verlaſſen müſſen, wo nachzufolgen zu blöde geweſen? Wie weit wir jetzt über dieſen Punkt urtheilen können, oder ſchweigen müſſen? — So hätte der römiſche Virgil erſcheinen ſollen: der Römer ſeiner Zeit, der Dichter, der epiſche Dichter, Virgil.

6.

Und das betraf nur die Schamhaftigkeit Virgils, als eines Schriftſtellers; nun war aber dieſe, wie mich dünkt, eben nicht das was ich ſuchte. Klotz legt die Stellen Donatus und Servius zum Grunde,[2] und was könnte alſo der Leſer erwarten, als daß er ſich über dieſe Stellen, über die Anſchuldigungen derſelben, kurz

[1] p. 268. 269.
[2] p. 244.

über die persönliche Charakterschamhaftigkeit Virgils erklären möchte! Donatus sagt: Virgil soll schöne Knaben geliebet, er soll die Plotia Hieria gekannt, er soll in diesem Punkte nicht die Jungfer gewesen seyn für die er galt. Servius sagt beinahe eben das; und Klotz hätte wissen können, daß schon lange vorher Martial und Apulejus auch so etwas gesagt hatten, daß es eine allgemeine Sage von Virgil gewesen, kurz, alles das sagt das Gerücht, und Klotz beweiset daß seine Aeneide und die Gedichte seines Namens keine Hurenlieder sind — Wer will das bewiesen haben?

Klotz meint zwar [1] daß eins das andre aufhebe; daß es eben so sey als wenn ihn jemand für einen gelehrten Grammaticus hielte, und ihm doch zeige daß er weder griechisch noch lateinisch recht verstanden; allein das meine ich nicht. Virgil kann immer ein schamhaftes Gesicht gehabt, anständig gesprochen (ore probus), immer eine fromme, edle Seele (animo probus), und eine anständige Lebensart bewiesen (caetera vita probus), und doch schöne Knaben geliebt, und doch die Plotia Hieria gekannt haben. Ich sehe nichts das sich aufhebe, und insonderheit zu den Zeiten Mäcenas hätte aufheben dürfen. Ist's denn so widersprechend daß ein Mensch, zur sanften Wollust geboren, auch dieß Sanfte in seiner Miene zeige, daß das was in der weiblichen Miene schmachtend, ein Liebreiz der Venus wäre, in einem männlichen Gesichte eine Art von Unschuld, von jungfräulicher Bescheidenheit, von schamhafter Frömmigkeit werde? Ohne die Physiognomien der Liebe studirt zu haben, sehe ich beides nicht zusammenhangend, und da also ore probus Virgilius. Muß ferner der der schöne Knaben liebt damit aller bürgerlichen Ehrbarkeit, und der sie unschuldig liebt aller Tugend der Seele entsagen? Und siehe! da ist animo, caetera vita probus Virgilius — Wo ist der ungereimte Widerspruch, insonderheit zu den Zeiten Mäcenas?

[1] p. 245.

Ein Heldengedicht, ein Gedicht von der Feldwirthſchaft, Schäferpoeſien, können Virgilen immer, als Dichter, und, wenn man will, als beſcheidenen Dichter, zeigen; aber auf ſein Leben, auf ſeinen Charakter, und inſonderheit auf die fromme Miene ſeines Geſichts können ſie weniger beweiſen, als Swifts Predigt über die Dreieinigkeit beweiſen kann daß er in die Biergeſellſchaften als ein verkleideter Satyr gegangen; daß er ſein Märchen von der Tonne geſchrieben. Wenn dieſe Abhandlung beweiſen ſoll daß er im Verſtande Donatus ore probus geweſen, beweiſet ſie nichts. Wer wird ſagen daß deßwegen Dr. Luther züchtig ausgeſehen; oder daß er in ſeinen Tiſchreden jedes Wort auf die Goldwage gelegt, weil ſich nichts von ſolcher Art in ſeinem Geſangbuche befindet? Wenn Virgil scriptis probus iſt, muß er darum auch ore probus geweſen ſeyn? Ich weiß nicht wie durch ſolchen Weg etwas auf Virgils perſönlichen Charakter folge.

Für uns iſt's ſchwer etwas auf ihn auszumachen: ob es aber ganz unmöglich ſey, ob Virgils perſönlicher Charakter ganz zweideutig bleiben müſſe, ſehe ich auch nicht ſo helle, daß ich Klotzens non licet aliquid certi hac de re statuere[1] unterſchreiben dürfte. Mir fehlet die Kunſt Leſſings, Virgil, ſeinem gewöhnlichen Charakter nach, ſo zu retten als er ſeinen Horaz gerettet hat; und außerdem fehlet mir der Ort dazu. Ich will alſo wenigſtens einige Materialien anführen, die ein andrer vermehren und ordnen könnte, um Virgils Schamhaftigkeit zu retten, oder wenigſtens genauer des Gegentheils überzeugt zu werden.

Der Hauptzeuge über Virgils Unmäßigkeit pflegt Donatus zu ſeyn. Aber wer iſt Donatus? Aller Wahrſcheinlichkeit nach iſt das Leben Virgils, das unter ſeinem Namen geht, von jüngerer Hand, und kann kaum den Grundzügen nach dem Grammatiker ſelbſt zuge-

[1] p. 245.

hören.[1] Der Autor der Anklage iſt alſo ungewiß, und ſo, wie er ſie vorträgt, die Anklage ſelbſt. Fama est, eum libidinis prodigioris in pueros fuisse, und von wem rührt dieſe Fama her? Das liebe Soll, das gewöhnliche Man ſagt, hat, wie Leſſing ſich munter ausdrückt, ſchon manchen ehrlichen Mann um ſeinen ehrlichen Namen gebracht. Kurz! als Hauptzeuge, als erſter Ankläger kann dieſer Donatus ohne Kopf und Mund nicht gelten; er trete zurück bis die Reihe an ihn kommt.

Servius tritt auf; aber Servius iſt ein Ausleger, ein Grübler über Virgil; und was läßt ſich nicht ausgrübeln? Seine ſpätere Sage gilt noch weniger als die erſte; denn was ließ ſich zwiſchen Virgil und Servius nicht alles ſagen, und wieder ſagen, ohne daß es jemand zuletzt bekräftigen, ohne daß es jemand widerlegen konnte? Ein Zeugniß alſo, Jahrhunderte nachher, aus einer ſo trüben Quelle, oder vielmehr aus dem ſo weit abgeleiteten Abfluſſe einer ſo trüben Quelle, gilt nicht. Es müſſen frühere Zeugen gegen Virgil auftreten, von denen etwa die Sage kam, die der Begebenheit näher waren, und da ſind; Klotz hat ſie nicht für gut befunden anzuführen oder abzuhören, Martial und Apulejus.

Und was ſagt denn Martial aus?[2] Er ſingt das alte Lied daß ein Mäcenas einen Maro mit ſeinen Geſchenken hervorgebracht: daß es gut ſey ein Virgil zu werden, wenn man ſein Landgut zurück, wenn man Reichthümer oben darüber, wenn man alles bekommt was unſer Herz wünſchet; z. E. einen ſchönen Alexis —

Accipe divitias et vatum maximus esto,
Tu, licet et nostrum, dixit, Alexin ames.
Adstabat domini mensis pulcherrimus ille,
Marmorea fundens nigra Falerna manu;

[1] v. Heyn. Virgil. p. CXVII.
[2] Lib. VIII. 56.

Et libata dabat roseis carchesia labris,
Quae poterant ipsum sollicitare Jovem.
Excidit attonito pinguis Galatea Poetae,
Thestylis et rubras messibus usta genas.
Protinus Italiam concepit, *et arma virumque* —

Was hat nun Martial böses ausgesagt? Böses, das Virgils Namen beflecke? Nichts. Ich lerne Virgil aus diesem Epigramm bloß als einen glücklichen Dichter, als einen ungemessenen Günstling seines Herrn, und, wenn man will, als einen feinen Wollüstling kennen, anders nicht. Seine geraubten Güter hat er zurück; reiche Geschenke nach reichen Geschenken; ihm sieht der schöne junge Alexis bei Mäcen kaum an, und sogleich ist er sein eigen. Da sitzt nun Virgil an seiner Göttertafel; und sein schöner Ganymedes vor ihm! Bei solchem Ganymede läßt sich freilich seine vorige feiste Landschöne, Galatea, wohl vergessen; da läßt sich wohl ein arma virumque anstimmen. — Man sieht, wo Martial mit seinem hinkenden Schlusse hinaus will; aber im mindesten nicht auf Virgils Ehre. War es denn Schamlosigkeit einen Alexis von Mäcenas zum Geschenke annehmen, ihn lieben, sich an ihm, als Mundschenken, bei Tafel erfreuen, schöne Leute und, nach römischer Wirthschaft, schöne Knaben um sich zu sehen? Ich weiß nicht welcher Ehrbare nicht in der Stelle Virgils, in seiner Gunst Mäcenas, in seiner feinen Art diese Gunst zu genießen, seyn könnte. Von bösartiger Anspielung sehe ich im Epigramm ganz und gar nichts. Und ist Martial wohl der Mann so etwas zu verschweigen wenn er's hätte sagen können? Ist er nicht eben der, der gewiß zuerst die berüchtigte Virgilianische Ekloge angezogen hätte, wenn sie ihm unter einer bösartigen Allegorie, und nicht anders, hätte bekannt seyn müssen? Ein böser Witzling, wie er, hätte Virgilen gewiß nicht so höflich durchwischen lassen, wenn er Schamlosigkeit als Virgils Hauptvergnügen gekannt hätte.

„Schon aber Apulejus[1] deutet ja die berüchtigte Ekloge auf ſeine Liebeshändel mit dem Alexis.“ Gut! ich nehme ſein Wort für etwas mehr als Deutung, für Zeugniß an; und wofür mehr kann ich's nehmen? Virgil alſo habe ſein Schäfergedicht auf den Knaben ſeines Freundes gemacht; er ſey's der unter dem Namen Corydons ſpreche, und fühle, und ſeufze, weil es Apulejus ſagt. — Wozu aber ſagt es Apulejus? Etwa um Virgils Unmäßigkeit zu tadeln, und ſeine böſen Sitten zu ſchelten? Umgekehrt! Mitten unter Apologien für die Liebhaber der Schönheit führt er ihn noch mit einem Lobe der Beſcheidenheit an, daß er der Namen ſeiner Günſtlinge im Gedichte geſchonet. Schlechtes Lob! wird man ſagen, über eine tadelnswerthe Handlung; elende Bekleidung eines Fehlers, ihn namenlos zu begehen! Aber wo mag der Fehler, die tadelnswerthe Handlung denn bei Apulejus wohnen?

Ich mag keine neue Vertheidigung der Sokratiſchen Liebe übernehmen, da ſchon mehr als einer ſie vertheidiget hat; ich betrachte Virgil nicht mehr als Sokratiſchen Liebhaber ſeines Alexis, ſondern als den Liebesſänger desſelben; und welch ein brennender Liebesgeſang? wer könnte die Flamme noch entſchuldigen? — Ich bin's der ſie *entſchuldigt*; und eben der Apulejus, der meinen Ekloginſten für einen Liebesſänger in ſeinem, obgleich verdeckten, Namen angibt, mag ihn auch rechtfertigen. Er rede; **Quanto modestius Mantuanus Poeta, qui *itidem, ut ego,* puerum amici sui Pollionis Bucolico *ludicro laudans.*** — — Wie? ſo iſt Virgils Ekloge, nach Apulejus Zeugniß, bloß ein ſcherzhaftes Lob-, ein ſcherzhaftes Hirtengedicht geweſen? ſo unſchuldig daß Apulejus ſich nicht ſicherer ſtellen kann als mit ihm in eine Claſſe? ſo unſchuldig daß es zu Apulejus Zeiten offenbar nur für einen Spaß, für eine ſcherzhafte Tändelei galt? — Was ſoll denn Apulejus gegen ihn; er iſt der beſte Freund für ihn.

[1] Apul. Apolog.

Und was iſt wahrſcheinlicher als Apulejus Nachricht? Ich ſtelle mir den hübſchen Jungen des Pollio, und das ſchamhafte Jungfrauengeſicht, den züchtigen Virgil, vor, wie er nach ihm ſchielet; wie er ſein Auge an ihm weidet, ihn lobet, ihm liebkoſet. Pollio macht die Sache zum Spaße: ſein Freund ſoll erſt ein Corydon werden; ſoll erſt um Alexis werben. Virgil wird Corydon: er verwandelt ſich in einen poetiſchen Schäfer; ahmt Theokriten nach, und ſetzt ſich nach Sicilien mit ſeinem Alexis. Da klaget er den Wäldern ungefühlte Leiden; da ächzt er über ſeine unempfundene Verzweiflung; da ſeufzt er über ſeine Verachtung, über die Sprödigkeit ſeines Lieblings — da wird ſeine zweite Ekloge. Ein feines Lobgedicht auf Alexis, eine ſchöne poetiſche Liebeswerbung — werth eines ſchönen Knaben, werth eines Alexis.

„Ja, aber alte Sage, hiſtoriſche Tradition!“ Was Tradition? Sie hat ſich aus Martial, aus Apulejus, und wo weiß ich mehr her? entſponnen, und Martial und Apulejus ſtrafen die Tradition ſelbſt Lügen. Der eine ſchweigt, der eine nennt es ein „ſcherzhaftes Lobgedicht;“ ich habe Zeugen die älter ſind als die Tradition.

Aber das iſt Schade daß man auf der andern Seite rettend faſt immer zu weit gegangen, und damit Virgils guter Sache ſelbſt geſchadet. Die Ekloge ſoll bloß poetiſches Exercitium, ſoll ganz ohne die geringſte lebendige Anſpielung, Corydon und Alexis ſollen ganz romantiſche Weſen ſeyn, und dieß iſt freilich nach dem was Martial und Apulejus ſagen, zu viel verneinet. Virgil kann immer der verkleidete Corydon, Alexis immer der ſchöne Junge des Pollio, die Ekloge immer ein Individualgedicht ſeyn: nur iſt es eine poetiſche Maskerade; ein feines Lobgedicht, ein ludicrum, nach Theokrits Manier.

Man thut alſo am beſten wenn man dieſe entwickelt, wenn man die dem Griechen nachgeahmten Stellen anmerket, wenn man

zeigt daß der ganze Bau des Gedichts keine Halbgeſchichte, und keine Halbpoeſie zulaſſe, daß der Poet nach ſeinem Plane einmal ſo habe dichten müſſen, daß — doch was zähle ich das her, das in der letzten, ſchönſten Ausgabe Virgils ſo fein und genau [1] erfüllet worden. Es iſt keine Parteilichkeit, wenn ich bekenne daß die Heyniſche Ausgabe Virgils die erſte in ihrer Art ſey, und daß ſie in dem bisher ſo ſehr verſäumten Geſchäfte, einen Schriftſteller des Alterthums in dem eigenen Geſchmacke desſelben, jedes Wort und jede Note an ihrer Stelle, neu und unentbehrlich, ohne den Dunſt unendlicher Parallelſtellen und unbrauchbarer Citationen, mit dem ſtillen Fleiße, und dem ruhigen Gefühle der Schönheit — ich ſage, einen ſchönen Schriftſteller des Alterthums ſo zu commentiren, dazu macht die Heyniſche Ausgabe Virgils Epoche.

[1] Eclog. II. p. 14 etc.

Kritiſche Wälder.

Drittes Wäldchen.

Vorrede.

Ein Kunſtrichter ſoll nicht anders als ein böſes Herz haben können — iſt dieß, ſo wehe dem Verfaſſer der kritiſchen Wälder. Er hat mit Grimm und Bitterkeit, er hat, weiß Gott aus welchen ſchwarzen Gründen und zu welchen böſen Abſichten geſchrieben — niger est!

Alſo muß ein Kunſtrichter ein böſes Herz haben! Warum? weil er Fehler aufſuchet; und wer Fehler aufſuchet, der — Aber mit einer Erlaubniß! wenn er ſie nicht aufſucht, nicht aufſuchen darf, wenn ſie ihm in vollem Maße ſelbſt zuſtrömen? — Dann ſollte er ſie bedecken! Fehler bedecken, das thut die Menſchenliebe! — Bedecken alſo? aber wenn ſie ſich nicht bedecken ließen, wenn ſie, bedeckt und mit einem ſanften Vehiculum verſchluckt, um ſo ſchädlicher wären, iſt's da nicht doppelte Menſchenliebe ſie zu entlarven? Doppelte Menſchenliebe; denn ſo wird der junge unerfahrene Leſer gewarnet ſie nicht für Tugenden anzuſehen und anzunehmen; der fehlerhafte Schriftſteller ſelbſt, wenn er noch zu beſſern iſt, gebeſſert, oder wenigſtens dahin gebracht nochmals zu prüfen, auszutilgen oder zu verſtärken. Ich ſehe in keinem Falle mutloſen Menſchenhaß.

Was der wehende Wind wachſenden Bäumen iſt, Stärkung ihres Stammes, das iſt der Widerſpruch unſeren Meinungen und Lehrſätzen. Ein freundſchaftliches Geſpräch, ein Pro und Contra im Umgang, oder im lebendigen Vortrag, bringt oft weiter als hundert einſame Discuſſionen auf einem und demſelben Pfade. Dort wird jede Idee gewandt, ventilirt, geprüft, und alſo entweder

beſtärkt oder geſchwächt; der Geiſt wächſet in dem Zwiſte der Akademie, wie der Leib in den Uebungen der Paläſtra.

„Aber dazu ſind Journale, Zeitungen!“ Auch meine kritiſchen Wälder mögen ſo etwas ſeyn, und wollen noch mehr ſeyn. Ein Journal gibt Auszüge und nur über dieß und ein anderes Einzelne ſeine Meinung; der Zergliederer eines ganzen Buchs thut mehr als — vielleicht ſelbſt ſein Verfaſſer gethan. Sich in den Plan des Ganzen ſetzen, hier und im Einzelnen auf die Fehler oder Schönheiten zeigen, ergänzen, das thun vielleicht nur einige Journale; das iſt ſo ſchwer als ſelbſt ſchreiben, und eben bei dem elendeſten Buche am ſchwerſten. Klotzens Münzbüchlein wird ihm nicht die halbe Arbeit gekoſtet haben, die ſeine Analyſe mir; vielleicht aber wird dieſe auch um die Hälfte nützlicher werden können als jenes ſelbſt.

Sollte mein Zeugniß hierin nicht gelten, ſo mag der engliſche Swift [1] zeugen: er gibt ſo umſtändlichen Zergliederungen einen Werth, von dem ich mir gern auch nur die Hälfte zueignen wollte. Eben daher wird man auch das oft Kleinfügige in meinen Disputationen entſchuldigen. Sollte das Ausgefundene oft nicht wichtig ſeyn, ſo ſuche man an der Methode ſelbſt zu lernen.

Ich habe dazu Schriften gewählt die bekannt genug wären, und über die, wenn ich gefehlet habe, ich wenigſtens auf meine Koſten fehlte. Von Leſſings Laokoon erinnere ich mich keine einzige Erinnerung, die ich gemacht, ſonſt geleſen zu haben, und über Klotzens Schriften war, was ich urtheilte, auch noch nicht geurtheilt. Da ihr Verfaſſer ſich der meiſten Zeitungen und Journale in Deutſchland verſichert hat, und dieſe doch leider für das Publicum ſchon gelten: was war nicht der Mann geworden? und was ſind ſeine Schriften? Was iſt nicht Riedel geworden? und was ſind ſeine Theorie und ſeine Briefe?

[1] Vertheidigung des Märchens von der Tonne.

Hier den Ton der Gleichheit und des Verdienſtes herzuſtellen, jene lobſchreienden, alles überſchreienden Stimmen etwas zu mäßigen, das war meine Abſicht. Leſſings Laokoon war, dünkte mich, noch nicht würdig gelobt, denn er war noch nicht bis auf ſein Weſen durchdrungen; Klotzens Schriften überſchwänglich gelobt, und verdienten nicht angeſehen zu werden. Riedels Theorie übermäßig gelobt, und iſt das mittelmäßigſte, unordentlichſte Werk das ich mir bei einer Theorie denken kann. Hier der Kritik die Stimme der Freiheit wieder zu geben, das Unwürdige öffentlich zu tadeln, damit dem Verdienſte ſein Lob noch angenehm ſeyn könnte — das war meine patriotiſche Abſicht!

„Aber ſo ernſthaft, ſo bitter!“ Noch immer patriotiſcher Ernſt! Ich mag die ſüßtönende, lammartige Stimme nicht; mag nicht den ſchmeichelhaft ſich bückenden Ton, in dem die ſprechen die wieder gelobt ſeyn wollen. Man table mich! man table mich heftig! ich mag nicht kriechen; und wenn es Mode des Jahrhunders wäre!

„Ernſthaft alſo, aber warum bitter? warum mit Galle?“ Mit Galle gegen die Perſon im geringſten nicht. Da ich nicht das Glück habe in Halle oder Erfurt zu leben, warum ſollte ich den Lehrern daſelbſt ihren Beifall beneiden,, aus Eiferſucht ſchmälern, aus Habſucht an mich ziehen wollen? „Aber mit Bitterkeit gegen den Schriftſteller, und dazu unwürdig, unhöflich, ungezogen!“ Die Vorwürfe ſind hart, und ſie wären ſiebenfach hart, wenn man ſie von meinem erſten Wäldchen ſagen könnte! Aber in einem Zeitpunkte wo das Schmeicheln Mode wird, wo der Geſchmeichelte mit dem Publicum, mit Welt und Nachwelt im hochtrabendſten Tone ſpricht, und auf ſeinen eingebildeten Werth ſo ſicher rechnet als der Kaufmann auf ſeine Papiere — wie? iſt's da dem Patrioten ſo unverzeihlich wenn er auch in der Gegenſtimme ausſchweift? wenn er ſeinen rechtmäßigen Tadel mit Feuer ſagt? O ſollte mancher ſo viel zurückzahlen müſſen als er unrecht zu empfangen gewußt, wie viel iſt er

noch ſchuldig! — Und zu dem, iſt hier wohl die Hälfte der Ungezogenheiten die die Klotziſche Bibliothek gegen die beſten Schriftſteller Deutſchlands bewieſen? Und iſt bei einem Club wo ſanfte Kritik den Lauf des Muthwillens nicht ſtören kann, ein anderer Weg möglich?

„Aber warum namenlos, aus dem Dunkeln hervor?" Habe ich's nicht ſchon geſagt: mein Name iſt keine Sünde! War mein Buch wider den Charakter der Ehrlichkeit ſeines Schriftſtellers, war es wider die Religion und den Staat, ſo ging es die Cenſur, ſo ſollte es nicht gedruckt werden! Und in dieſem Fall allein iſt der Name des Schriftſtellers und ſeine Perſon in ſein Werk verflochten! — Aber nun! nichts als kritiſche Streitigkeiten, Ventilationen dieſer und jener Frage, Zergliederungen von Schriften um den Werth und Unwerth derſelben zu zeigen — wozu da der Name? Der Verfaſſer darf ihn nicht, und wird ihn auch nie entdecken; er wird nie das Buch unter die Kinder ſeines Namens aufnehmen — denn es war nicht dazu. Es war bloß für eine Zeitverbindung geſchrieben die der Literatur ſchädlich ward; in einem Tone geſchrieben der für das Ohr dieſer Zeitverbindung eingerichtet war; über Sachen wovon damals jeder ſprach und ſchwatzte. Er kann alſo wohl einmal einzelne Materien ausheben, und für die ſeinigen erkennen, die etwa dauern können; der Wald ſelbſt aber hat keinen Namen — *ἀγώνισμα μᾶλλον, οὐ κτῆμα ἐς ἀεί.*

Analytiſcher Inhalt.

Ueber Klotzens Schrift vom Münzengeſchmacke.

1. Rettung der Münzgelehrten, die mehr thun als ſchmecken. Einführung der Geſchmackslehre auf Münzen mit andern eben ſo nutzbaren Zwecken.
2. Vorzeichnung zu einer hiſtoriſchen Theorie des Geſchmacks alter und neuer Münzen. Vorzüge der griechiſchen Numismatik, erklärt aus ihrem Nationalcharakter, aus ihrer Succeſſion auf die Aegypter in der Bilderſprache, aus ihrer Religion, ihren Allegorien von Städten und Ländern, abzubildenden Sachen und Begebenheiten, Perſonen und Inſchriften, aus ihrer Bilderdenkart und poetiſchen Cultur des Publicums — alles im Contraſt unſerer Zeiten.
3. Hiernach eine pragmatiſche Münzengeſchichte des Geſchmacks. Prüfung der Klotziſchen Ideen darüber. Ob ſich auf alten Münzen nur ſchöne Geſtalten finden? Ob Winckelmann ſeine Geſetze der Allegorie für Münzen gegeben? Ob eine Münze freies Kunſtwerk ſey? Ihre wahre Natur iſt ſymboliſch.
4. Wieweit ſich aus Münzen auf den Geſchmack einer Nation ſchließen laſſe? Nach Einer, nach allen griechiſchen, nach den römiſchen, nach den gothiſchen und barbariſchen der mittlern Zeiten; nach der Numismatik unſerer Zeit geprüft. Wunſch nach einem numismatiſchen Goguet.

5. Wiefern die bildenden Künſte die Denkart des Künſtlers verrathen? Wiefern eine Münze dieß kann? Ob ſie die Denkart des Fürſten ſchildere? Proben der Albernheit dieſes Satzes. Ob der moraliſche Charakter ganzer Nationen auf Münzen zu ſuchen ſey? Beiſpiele an den mittlern Zeiten, Holländern und Deutſchen.
6. Wenn Münzen vom Geſchmack der Nation zeugen ſollen, ſo müſſen ſie ein Werk des Publicums, und ein freies Kunſtwerk ſeyn. Ob ſich von ihnen die Bildung des Geſchmacks anfange?

Kritische Wälder.

Drittes Wäldchen.

Ueber die Schrift: [1]

Beitrag zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen vom Herrn geheimen Rath Klotz, Altenburg 1767.

1.

Geschmack aus Münzen. „Vielleicht äußern einige Antiquarien unsers Vaterlandes über meine Absicht, das Wachsthum und den Verfall des Geschmacks und der Künste bei einem Volke aus dessen Münzen zu zeigen, eben die Verwunderung mit welcher man vor Zeiten die entzückungsvolle Aufmersamkeit begleitete, die die Augen des Nikostratus auf des Zeuxis Helena geheftet hatte. Ich wünschte daß ich mich durch das Bewußtseyn größerer Verdienste und Einsichten in die Kunst berechtigt fühlte mit dem edlen Stolze des Malers ihnen antworten zu können: „Ihr würdet euch nicht wundern, wenn ihr meine Augen hättet." Es ist gewiß daß viele Personen einerlei Gegenstand betrachten, und gleichwohl viele nicht dasselbe an ihm bemerken können was sich dem Auge eines einzigen in

[1] Es bedarf hier nur angemerkt zu werden was der Verfasser in der ersten Ausgabe in einigen Paragraphen durchführt, daß die Klotzische Schrift weder schön im Vortrag, noch ein Beitrag zur Geschichte, noch in einem würdigen Tone geschrieben sey; daß ferner Klotz aus Addison's Gesprächen über den Nutzen und die Vorzüge der alten Münzen vieles entlehnt und redneriſch ausgeschmückt habe, wozu die Stellen als Belege angegeben sind. Anm. d. Herausgebers.

einem reizenden Glanze darſtellt. Manchen wird der Anblick einer gothiſchen Kathedralkirche eben ſo ſehr rühren als des Pantheons zu Rom, und die Entzückung welche Pietro di Cortona bei dem Anblicke des Pferdes des Marcus Aurelius in dem Hofe des Capitols die Worte oft ablockte: „So gehe doch fort, weißt du nicht daß du lebendig biſt?" kann von den wenigſten auch nur begriffen werden. Wie viele Künſtler waren nicht von jenem Rumpfe einer alten Bildſäule weggegangen, ohne die glückliche Entdeckung gemacht zu haben die Michel Angelo fand. Er bemerkte bloß an ihm einen gewiſſen Grundſatz welcher, nach Hogarths Urtheile, ſeinen Werken einen erhabenen Geſchmäck gegeben, der den guten Stücken des Alterthums gleich kommt. Ich glaube daß Addiſon aus einer Empfindung die er ſehr oft in ſeinem Leben erfahren haben muß, die Vorzüge eines glücklichen Geiſtes geſchildert habe. „Ein Menſch, ſagt er, von einer geſchärften Einbildungskraft wird in mancherlei große Vergnügungen geführt die der gemeine Mann zu bekommen nicht fähig iſt u. ſ. w."[1] So aufmerkſam man bei Erzählung ſolcher vornehmen Empfindungen und Erfahrungen ſeyn mag, wer kann dem geſchmackvollen Autor bis auf Felder und Wieſen folgen?

Er fährt epanorthotiſch fort:[2] „wie verſchieden ſind nicht die Abſichten welche die Gelehrten bei dem Studio der alten Münzwiſſenſchaft haben! Unter einer großen Anzahl derer welche ſich damit beſchäftigen, habe ich nur ſehr wenige angetroffen, die einen andern Nutzen davon zu ziehen gewünſcht hätten als welchen der gemeine Haufe der Antiquarien bei ſeinen mühſamen Arbeiten kennet. Zufrieden mit ſich ſelbſt und vergnügt über die Laſten welche ſie ihrem geduldigen Gedächtniſſe auflegen, lachen dieſe beſtaubten Männer über unſere gutgemeinte Frage ob ſie auch in den Tempel

[1] S. 3. 4. 5. 6. ꝛc.
[2] S. 6. 7. 8. 9. 10.

des Geſchmacks gehen wollen? und antworten muthig: Nein! dem Himmel ſey Dank, das iſt nicht unſere Sache. Geſchmack iſt nichts; wir beſitzen die Geſchicklichkeit fremde Gedanken durch lange Auslegungen zu erweitern; aber ſelbſt denken wir nicht. Die nützlichſten unter ihnen ſind die welche die alten Münzen um deßwillen lieben, weil ſie ihnen Gelegenheit geben chronologiſche Unterſuchungen anzuſtellen. Ihre Arbeit müſſen wir mit Dank erkennen, und ſie ſelbſt verdienen ein aufrichtiges Mitleiden, weil ihnen das Vermögen verſagt iſt, bei ihrer Gelehrſamkeit zugleich das Vergnügen zu genießen welches andern ein guter Geſchmack gewähret. Spon, unterrichtet in den Geheimniſſen der Phyſiognomie, las die Denkungsart und die Eigenſchaften der Menſchen auf dem Geſichte, das ihm die Münze vorſtellte, und Addiſon, höherer Gedanken fähig, verglich die Bilder auf Münzen mit den Gedanken der Dichter, und rechtfertigte hiedurch ſeine Hochachtung für das Alterthum. Ich wünſche meinem Vaterland mehrere Nachfolger des letztern, und ich werde mich freuen, wenn unſere Gelehrten künftig an den Gott der Künſte und des Geſchmacks eben die Bitte thun die Ajax beim Homer an der Jupiter that: „O Vater, vertreibe die Nacht, laß es helle werden, und gib daß unſere Augen ſehen!"

Alle Hochachtung für Spons Sibyllenweiſſagungen, für Addiſons Vergleichungen, für unſerer deutſchen Ajaxe Gebet an den Jupiter, oder für das Gebet des ägyptiſchen Cynocephalus, daß der helle Mond wiederkehre; indeſſen dünkt mich doch das „aufrichtige Mitleiden" mit allen Gelehrten, die nicht wie Klotz an einer Geſchichte des Geſchmacks der Völker, Zeiten und Künſte, aus Münzen, arbeiten, ſehr entbehrlich. Es wäre umſonſt die Nutzbarkeit des Münzenſtudiums zur Geſchichte, Chronologie, Geographie, Naturwiſſenſchaft, Mythologie, Rechtslehre und der ganzen Kenntniß des Alterthums, erweiſen zu wollen, da ſolche in dieſer Wiſſenſchaft

große Namen vor dieſer Materie ſtehen, oder da viele, welches noch beſſer iſt, durch ihr Beiſpiel die Sache ſelbſt erwieſen haben. Nur ſoviel alſo gegen Klotz, daß die Bearbeitung der Münzwiſſenſchaft aus einem andern Geſichtspunkte, er ſey nun Geſchichte oder Rechtsgelahrtheit, oder Mythologie, oder eine Theorie der Medaillen überhaupt, noch gar nicht dem Geſchmack an Münzen widerſpreche, ihn nicht verdränge; ihn vielmehr vorausſetze, und mit ihm als Führer einerlei Reiſe thue. Hier den Geſchmack als ein entlegenes eigenes Land anſehen iſt eine Ausſicht nach Utopien hin, und eben ſoviel als lebenslang die Logik ſtudiren, ohne ſie und alle ihre Zauberkünſte jemals anzuwenden, ſich lebenslang den Geſchmack zu kitzeln, ohne ſich einige Nahrung dadurch erſchmecken zu wollen. Der wahre Tempel des Geſchmacks iſt nicht eine orientaliſche Pagode, ein Ruheſitz wo man als am Ende ſeiner Wallfahrt ſich niederläßt; er iſt vielmehr wie der Tempel des Marcellus gebauet; die Pforte des Geſchmacks, auch in Münzen, ein Durchgang zur Wiſſenſchaft: zur Wiſſenſchaft welche es wolle.

Der Pöbel der Münzverſtändigen freilich — aber wer wollte ſich (es ſey nun zu eigenem Lobe oder zum Tadel anderer) unter den Pöbel miſchen? Die nutzbaren, die würdigen Münzgelehrten gerechnet, und bei denen ſollte ihre Gelehrſamkeit dem Geſchmacke widerſprechen müſſen? dieſer von jener nicht oft eine Geſellin, oft gar eine verdeckte Minerva haben ſeyn dürfen, ſelbſt wenn es auf wiſſenſchaftliche Unterſuchungen ausging? — Nicht zweifeln ſoll einmal dieſe Frage; ſie ſoll bloß die Erinnerung wecken. Wie? alle die großen Bearbeitungen in den Feldern der Numismatik ohne Geſchmack der Münzen bewerkſtelligt? unter allen um dieſe Wiſſenſchaft ſo verdienten Namen, wäre ein Addiſon und Klotz das einzige Duumvirat des Geſchmacks? Jene Münzenſammler und Münzenerklärer, weil ſie nicht offenbar und allein vom Geſchmacke ſchrieben; weil jener einen Theil der Geſchichte, dieſer einen Theil der Alter-

thümer, ein anderer einzelne Stellen der Alten und ein vierter die Chronologie aus Münzen aufgekläret: darum ſollten ſie vom Geſchmacke nichts gewußt? nicht die Schönheit der Bilder, und das Bedeutende der Allegorien, und die Weisheit der Inſchriften gefühlt haben, an denen ſie eine ſo unerſättliche Augenweide fanden? Nicht im Mechaniſchen der Münzen Geſchmack beſeſſen, dafür ſie eben auch in der Abbildung ſorgten, und das mit Entzücken prieſen was ſich nicht abbilden ließ? Wie? daß ſie bei dieſem Selbſtgefühl nicht ſtehen blieben, und eben mit der Erfahrenheit ihres Auges, und mit der Gelehrſamkeit ihres Geſchmacks höhere Zwecke auszurichten ſuchten; nicht mit dem Inſtrument prahlten, ſondern lieber Werke aufwieſen die ihr Inſtrument in ſtiller Werkſtätte verfertigt; ſoll dieß ihnen gegen den zum Nachtheile[1] gereichen der nichts als ſein Inſtrument vorzeiget, der bloß von Geſchmacke redet, ohne was er damit zur anderweitigen Nahrung ausgekoſtet?

Klotz hat ungefähr ſagen wollen daß es Leute gebe die bei einer Münze vorzüglich auf Gelehrſamkeit ſehen, und bei denen dieſer Hang zur Beleſenheit das was er Geſchmack nennt, verſchlinget; daß es Leute gebe die bei einer Münze das Mechaniſche der Kunſt richtig im Auge haben, und (man nenne dieſes nun Kunſtwiſſenſchaft oder Kunſtgeſchmack) von ihnen als Geprägen urtheilen, und wenn ſie muntern Geiſtes ſind, ſich über ein Kunſtbild freuen können; daß es endlich auch Leute gebe die vorzüglich auf das Schöne ihr Auge richten, und weder von Gelehrſamkeit noch dem Kunſtmäßigen Hauptwerk machen. Wir wollen jene Münzgelehrten, die mittlern Kunſtkenner, die letzten Liebhaber nennen; ſie ſind alle drei unterſchieden, ihre Unterſchiede

[1] Schon lange haben gründliche Kenner des Alterthums es beklagt daß man ſo gern mit einigem ſchönen Blendwerk aus den Alten davon prahle, ohne die Antiquität zur Wiſſenſchaft anzuwenden. Noch neulich hat Erneſti in der Vorrede zu ſeiner Archäologie darüber geklagt daß dieſe verſäumt — er hätte dazu ſetzen können daß ſie nach der neueſten Mode gar verſpottet werde.

aber fließen, ſowie die Farben eines Regenbogens oder eines ſpielenden Seidengewandes, in einander. Der Künſtler kann mehr oder weniger Liebhaber, der Gelehrte mehr oder weniger Kunſtkenner, der Liebhaber mehr oder minder Gelehrter ſeyn. Nichts ſchadet dem andern, eins muß dem andern aufhelfen, und der wahre Philoſoph der Numismatik iſt alles Drei. Niemand alſo zum Nachtheile, wenn er ſeine Münzwiſſenſchaft auf Chronologie, auf Geſchichte, auf Genealogie, auf Alterthümer gewandt; hätte er dem Publicum auch nichts als ſolche wiſſenſchaftliche Unterſuchungen geliefert, und den Geſchmack an Münzen für ſich behalten — unbeſchadet! Köhlers hiſtoriſche Münzbeluſtigungen mögen nichts als hiſtoriſche Beluſtigungen, Gatterers Theorie der Medaillen nichts als Theorie der Medaillen; Baillants Münzenreihen der Könige, Städte und Colonien nichts als numismatiſche Geſchichte ſeyn; das Schöne das überdem geſehen und gefühlt werden kann, finde jedes Auge, jede Seele von ſelöſt, wenn ihm nur das Bild des Schönen vorgehalten, wenn auch nicht jede Seite herab Geſchmack geprediget wird — denn überhaupt läßt dieſer ſich wohl wenig predigen.

Von jeher ſind darüber Beeinträchtigungen genug entſtanden daß Ein Gelehrter, oder überhaupt Ein Werkmeiſter die Arbeit einer andern Gattung über die Achſeln angeſehen, und es wäre Zeit ſolche Blicke wenigſtens öffentlich einzuhalten. Der Münzenſchmecker der auf das Schöne ausgeht, wirft dem Münzenkenner der auf das Seltene, auf das Gelehrte, auf das Erläuternde ſieht, vor er habe nicht ſeine Augen. Habe er doch nicht! Haſt du denn die ſeinigen? Wollte jeder nur das Schöne auf Münzen erjagen, wer würde ſich um die Zeitpunkte bemühen da es nichts ſchönes auf Münzen gibt? Wer das Rechtmäßige, das Urkundliche, das Zeitberechnende, das bloß Seltene auf ihnen bemerken? Und ob dieß etwa nicht auch nöthig oder nützlich? Freilich ſagt Heuſinger zu viel, daß ſich über die Münzen des mittlern Zeitpunktes ein ſo ſchönes Buch als

Spanheim ſchreiben ließe; nicht aber ein ſo nützliches Buch. Der Rechtsgelehrte, der Diplomaticus, der Geſchichtſchreiber, der Alterthumskenner Deutſchlands und ſo viele fleißige Beiſpiele reden. Sollten wir nun einen Joachim mit Mitleiden anſehen weil er kein Klotz iſt, und die Verdienſte eines Gatterers überſehen weil er auf keine Ikonologie des Schönen arbeitet? Unbilliges Achſelzucken! So bleibt eine der nützlichſten Quellen von Urkunden unberührt, die nach unſerer jetzigen Weltverfaſſung in guten Ausflüſſen ausgebreiteter ſeyn dürfte als bloß ein Gericht vom Münzengeſchmacke.

2.

Noch habe ich erſt nach Grundſätzen zur Theorie des Geſchmacks auf Münzen nachgeſucht; nun aber ein Beitrag zur Geſchichte des Geſchmacks? Auch mir iſt die Numismatik vorzüglich eine Aeſthetik des Schönen und eine Urkunde zur Geſchichte der Völker und, da ich in dieſer überhaupt am liebſten die Geſchichte des menſchlichen Geiſtes ſtudire, nach allem Betracht eine Geſchichte des Geſchmacks auf Münzen. Welch ein Geſchenk! So nahm ich das Klotziſche Schriftchen zur Hand und — — legte es mit der beſchämten Miene weg mit der ein Bogenſchütze den lieben Bogen weghängt, den er freudig und hoffnungsvoll nahm, mit dem er aber — — nichts getroffen.

Nichts thun als den Geſchmack der Alten auch von Münzen herab loben, und in allgemeinen Ausdrücken preiſen — kommt heute etwas zu ſpät; hierüber liegen ſchon Denkmale und Sammlungen der Welt vor Augen daß man ſich eine Lobrede ins Allgemeine hin, ohne Beiſpiele, und faſt ohne Grundſätze, erſparen kann. Nichts thun als den Geſchmack der mittlern und neuen Zeiten fein lächelnd ausziſchen, oder anſehnlich ausſchelten — immer auch zu ſpät, da ſchon ſo viele Klagen vergebens in die Winde verflogen ſind, und ſelbſt beſſere Bemühungen nichts ausrichten können. Am beſten alſo weder preiſen, noch tadeln, ſondern — erklären. Die Alten ſind

auch in dieſem Stück ſo weit vor; was hat ihnen dahin geholfen? wir ihnen ſo weit nach; was hält uns zurück? was hat uns ſo lang zurückgehalten? — — Auf die Weiſe ſteigt man in die Tiefen der Geſchichte alter und neuer Zeiten, und kann die ſchwere Frage löſen: wie weit können wir ihnen auch in dieſem Felde nachahmen? wo ſie erreichen? wo ſie übertreffen? und ſo wird eine Geſchichte des Geſchmacks auch auf Münzen für unſere Zeit pragmatiſch.

Da Klotz ſich auf dieſen ſchlüpfrigen Weg nicht hat begeben wollen, und ich in allem, ohne welches ich keinen Beitrag zur Geſchichte des Geſchmacks mir denken konnte, meine Erwartung betrogen fand, ſo entwarf ich, wie ſie mir einfielen, einige Linien, die wenigſtens zeigen mögen daß ich über dieſe Materie geſchichtmäßig und antiquariſch nachgedacht hatte; ein Riß, aber nur ein unvollendeter Schattenriß, den ich dem künftigen Verfaſſer einer Theorie und Geſchichte der Medaillen übergebe.

1. Die Numismatik als Kunſt und als Wiſſenſchaft iſt, ſowie jede Wiſſenſchaft und Kunſt, die Production einer Nationalgeſellſchaft. Aus der Verfaſſung der Regierung, der Denkart, der Religion, den Unternehmungen, den Zwecken, den Beſtrebungen eines Volkes muß ſich alſo Urſprung, Blüthe und Verfall dieſer ſowohl als jeder andern Kunſt und Wiſſenſchaft erklären. Nun will ich nicht vom Ei der Leda anfangen, wie es mit Nationen ſtehe die keine Münzen haben und brauchen; welches Volk ſie in Gang gebracht? wie die erſten Münzen, die niemand geſehen, ausgeſehen haben u. ſ.? Warum, frage ich allein, warum kamen die Münzen in Griechenland und Rom zu dem Glanze daß ſie Vorbilder, und meiſt unerreichte Vorbilder der neuern ſeyn können?

Die Liebe der Griechen zum Schönen bleibt wohl die erſte Triebfeder auch hier. Sie, die von Dichterideen die erſte Bildung ihrer Jugend erhielten; ſie, deren Auge überall das Schöne zu erblicken gewohnt war; im Schooße der wollüſtigen Natur gebohren,

und an den Brüſten ſchöner Kunſt genähret — ſie ſollten das Metall das ein Kennzeichen des Werths für ihre Hand war, ohne Werth für Aug und Seele laſſen? Sie eine Gold- oder Silberfläche die der Nachkommenſchaft beſtimmt war, leer in die Hände derſelben ſenden? Sie Tafeln die täglich ihren Blick auf ſich zogen, ohne Augenweide bei ſich vorbeiſtreichen laſſen? Das griechiſche Auge ſuchte Schönheit; eine griechiſche Seele Weisheit in Schönheit, und ſo ward auch ihre Münze der Schönheit und der ſchönen Weisheit, der Allegorie, gewidmet. Gewiß! ſo natürlich, daß wenn in dem Zirkellaufe der Weltveränderungen ein nordiſches Volk auf den Platz des Commerzes und der Cultur getroffen wäre auf dem jetzt die Griechen ſtehen, ſo gewiß ihre Münzen mit nordiſcher Wiſſenſchaft, mit Buchſtaben und Amuleten und Fratzengeſtalten überhäuft wären, ſo natürlich daß der Grieche ſeine Münze der Schönheit und offnen Allegorie weihete — —

Der Charakter der griechiſchen Nation, der ſich in allen ihren Nationalproductionen zeigte, der muß ſich, die Numismatik ſey auch eine kleine, eine unbeträchtliche Nationalproduction, nach Maß auch in ihr zeigen, und welche Triebfedern lagen alſo für dieſe wie für alle Künſte des Schönen in der Nation!

Die vortrefflichſte Bilderſprache war ihr. Sie, die im Plane des Schickſals der Völker zunächſt hinter die Aegypter trafen, und Cultur, Kunſt und Weisheit, ja, wenn man will, auch politiſche Glückſeligkeit aus den Händen dieſes Reichs, wie einer ablebenden Matrone, empfangen; ſie, die den über Völker und Zeiten fortgehenden Faden der Cultur des menſchlichen Geſchlechts da auffaſſen ſollten wo er zunächſt aus ägyptiſchen Händen kam: ſie erbten von dieſen Allegoriſten auch die reichſte, die bedeutendſte Bilderſprache die auf der Welt geweſen. Aus den Händen einer Nation die überall Bedeutung ſuchte, und Bedeutung genug in ihn gelegt hatte, kam alſo ein Bilderſchatz in die Hände einer Erbin, die für ihr

Theil nichts als Schönheit ſehen und denken wollte. Reich, bedeutungsvoll, ſchön, was kann man von einer Bilderſprache mehr ſagen?

So manche gelehrte Werke wir über dieß allegoriſche Alterthum haben, ſo fehlt uns eine wahre Geſchichte der Allegorie noch, die das inſonderheit zeige wie aus der bedeutungsvollen Bilderlehre Aegyptens die ſchöne Ikonologie Griechenlandes zum Theil geworden? Und die Unterſuchung hierüber iſt ſie nicht oft der Schlüſſel zur Bildergalerie griechiſcher Dichtkunſt, Kunſt und Weisheit? Die Hieroglyphen der Aegypter, ihre hierographiſche und kyriologiſche Bilderſprache, behalten, oder verſchönert, oder verbeſſert, wie manches hat ſie in Griechenland hervorbringen können? Und wenn auch nur dieß daß, da a ſolche Art die Griechen einen Schatz von Bildern aus der Geheimnißdunkelheit der Aegypter gezogen und auf den Märkten gleichſam dem Volke gemein machten, die ſchöne Bilderdenkart einer Nation entſtehen können, die ſich in allen Werken der Griechen und auch auf Münzen äußert —

In ſolcher Bilderſprache ſprach ihre Religion. Ihre Gottheiten waren dem Auge ſichtbar, in ſchönen Geſtalten ſichtbar, in ihren Verrichtungen menſchlich, in der Geſchichte ihrer Tugenden und Schwachheiten dichteriſch, in allem ſinnlich. Es iſt bekannt welche vortreffliche Münzenfolge mit den Bildern der Götter und Göttinnen, der Schutzgottheiten einzelner Länder, Provinzen, Städte, Familien und Perſonen prange — wer kann ihnen dieſe nun nachbilden, ſo daß jede Gottheit das wie ſie ihnen war, bliebe? Ueber eine Dreifaltigkeit unter dem Bilde eines dreiköpfigen Janus lachen[1] iſt leicht, ſehr leicht; aber ein beſſeres Bild der Dreifaltigkeit angeben, das die Probe griechiſcher Bildſamkeit hielte, wäre ſchwerer, ja unmöglich; dieſes Bild alſo gar zur Vergleichung Unſerer mit den Alten nehmen iſt unzeitig. Die Griechen hatten keine Dreifaltigkeit

[1] S. 53.

wie wir, ſonſt würden ſie dieſelbe ſo wenig als wir haben bilden können. Unſer Gott iſt ganz über das Sinnliche der Kunſt erhaben; die gewöhnlichen Vorſtellungen der Dreieinigkeit in den Geſtalten einzelner Perſonen von dem göttlichen Greiſe an bis an die himmliſche Taube ſind nicht genugthuend; der Triangel bloß eine tropiſche Symbole; die Glorie mit dem heiligen Namen nichts als eine epiſtoliſche Hieroglyphe, die Wirkſamkeit unſerer Gottheit iſt nicht bildſam, einzelne Schutzgötter hat unſere Religion nicht; die Vorſteherſchaft beſonderer Weſen über beſondere Dinge kennet ſie nicht — wer wird ſich hier mit den Heiden vergleichen wollen?

Wo unſere Religion noch ſinnlichen Vorſtellungen Raum gibt, wo ſie ſich einer poetiſchen Bilderſprache bequemt, da iſt ſie — orientaliſch. Unter einem Volke gebildet das ihr Gott auf alle Art von Bildniſſen abwenden wollte, in Gegenden die das Uebermenſchliche ſuchten, in Nationen die Verhüllungen des Körpers und Geheimniſſe des Geiſtes lieber verehren als das offne Schöne lieben wollten — im Geiſt und in der Sprache dieſes Volks die ſinnliche Bilderſprache unſerer Religion alſo geoffenbaret: wer wird in ihr Offenbarungen für die Kunſt ſuchen wollen? Ueber das Bild von der ſeligen Abfahrt Guſtav Adolphs iſt wieder leicht ſpotten,[1] und der Spott faſt ſo verächtlich als das Bild ſelbſt; gar aber dieſes Bild als einen Revers mit der römiſchen Vergötterung anführen, vergleichen wollen? Der Spötter gebe uns nach chriſtlichen Begriffen eine Reihe ſolcher Verhimmlungen als ſich auf griechiſchen und römiſchen Münzen Vergötterungen finden, und wir wollen ihm danken.

Ich ward auf eine unangenehme Weiſe hintergangen, da ich des Mery Malertheologie in die Hand nahm, um meinen alten Wunſch ausgeführt zu leſen, wieweit ſich von den vornehmſten Gegenſtänden unſerer Religion maleriſche Vorſtellungen geben laſſen?

[1] S. 26.

Und ebenſo unangenehm getäuſchet, da ich bei der Recenſion dieſes Buches in den Actis litterariis[1] ein genaues Urtheil, und die tiefeindringenden Ergänzungen erwartete die ein würdiger Kunſtrichter jedesmal ſeinem Autor über ſolch eine Sache widerfahren läſſet. Unſer Künſtler hat noch eine Ikonologie unſerer Religion zu wünſchen, die ihn nicht bloß vor unwürdigen Vorſtellungen bewahre, ſondern ihn mit würdigen Bildern verſehe. — Auch auf Münzen ließe ſich in keiner Sorte von Abbildungen eine ſolche Reihe abenteuerlicher, lächerlicher und unwürdiger Vorſtellungen geben als in dem was an Religion trifft; wer wird aber durch ſolch ein Lachen Geſchmack zeigen wollen? Den erſten beſten Griff in eine Münzenſammlung chriſtlicher, und inſonderheit der mittlern barbariſchen Mönchszeiten, und man wird von Gott und Belial, von Himmel und Hölle, von Engeln und Teufeln, von Märtyrern und Heiligen Bilder finden, nicht geſchwind genug zu überſchlagen. Selbſt die beſte Vorſtellung des Chriſtenthums, die betende Miene, die knieende Figur der Andacht ſcheint nicht für einen ewigen, offnen Anblick der Kunſt die beſte, ſo häufig uns der gothiſch-papiſtiſche Mönchsgeſchmack damit beſchenket hat. Das wahre Gebet flieht in eine ſtille Kammer; es will ſich nicht zur Schau ſtellen laſſen; die vor allem anſchauenden Volke verzückte Miene kommt, bei dem langen Anblicke, der ärgernden Miene des Heuchlers zu nahe, und das iſt noch eine der würdigſten Kunſtvorſtellungen aus unſerer Religion!

2. Sinnbilder von Städten, Provinzen, Ländern geben auf den alten Münzen eine einfachere Bilderſprache als in Zeiten da die Heraldik eine zuſammengeſetzte künſtliche Wiſſenſchaft geworden, die allein beinahe die Lebenszeit eines Mannes fordert. Eine einfache Figur war dort die Symbole einer Stadt, einer Colonie, eines Landes; unſere Wappen ſind eine Zuſammenſetzung vieler Figuren, um deren Eine oft Ströme von Menſchenblut vergoſſen, deren keine

[1] Vol. III.

alſo, wo es die Ehre und das Erbrecht des Münzherrn erfordert, ausgelaſſen werden darf, an deren Einer in künftigen Zeiten vielleicht ein ganzes Land gelegen ſeyn kann. Nun iſt's leicht, in ſolchem Fall über die mit Bildern beladnen Münzen der Neuern zu ſpotten;[1] aber wie zu ändern? Der Rechtsgelehrte, der Staatskundige, der Heraldicus künftiger Zeiten wird, da die Sache einmal ſo iſt, uns für die geſchmackloſe Ueberladung der Münzfiguren vielleicht ſo danken als ein Grieche vergangener Zeiten ſie wegwerfen würde. Wie alſo, da es höherer Urſachen wegen nicht anders ſeyn kann?

Die Wappen, wie bekannt, ſind eine Erfindung und Anordnung der mittlern gothiſch-barbariſchen Turnirzeiten; ihre Schilde und Kreuze, und Sparren und Bandſtreifen, und Thierfiguren und Fahnen haben ihren Urſprung dem Zeitgeſchmacke zu danken, der ſich, als eine Vermiſchung des nordiſch-gothiſchen, des ſpaniſch-arabiſch-ritterlichen, des barbariſch-chriſtlichen Mönchsgeſchmacks, über Europa daherzog, Ritter- und Rieſenkämpfe, Turnier- und Kreuzzüge gebar, und, er wäre was er wolle, nur wenig Ideen von der Tapferkeit eines griechiſchen oder römiſchen Helden in ſich hält — welcher Thor wird alſo dieſe unter jenen ſuchen? ſo verſchiedene Geſchöpfe ein alter griechiſcher und ein gothiſcher Held der mittlern Zeiten; ein römiſcher Patriot, der für ſein Vaterland, und ein andächtiger Kreuzkrieger, der auch, aber für ein anders Rom, römiſch geſinnet, für Papſt und Kirche fochte — ſo verſchieden dieſe, ſo verſchieden auch die Bilder ihrer Tapferkeit. In den Schilden und Helmen, in den Heroldsfiguren und Ehrenſtücken, in den Lilien die keine Lilien ſind, in Drudenfüßen und Alpenkreuzen, in Kronen und Mützen, Helmdecken und Wappenzelten, wird da wohl eine Dea Roma oder das einfache Sinnbild einer griechiſchen Stadt wohnen? — Einmal ſind ſchon die Wappen höchſtverwilligte oder brüderlich beliebte Charakterzeichen der Perſonen, Familien und

[1] S. 33. u. f.

Länder, daher die Anordnung und der Plan der Wappen; das Herkommen hat sie geschlagen; jedes Fähnlein hat seine Rechte und Deutung, woran, nach unserer Verfassung, mehr liegt als an einem Gericht Geschmack; sie sind Urkunden und Diplome — wer will sie ändern? wer, wo sie erscheinen müssen, als überladen schelten? Wer den Kaisern, Königen, Fürsten, Grafen und Herren, Erzbischöfen, Bischöfen und Aebten, Ländern und Städten, Aemtern und Familien in Europa neue Gnadenwappen nach altem griechischen Geschmacke geben, daß sie doch nicht so gothisch-papistisch-barbarisch überladen aussehen? — Wer ist der Münzenlehrer vom Geschmack?

Zudem waren in den alten Zeiten der Griechen weniger Städte und Länder die als Unterscheidungszeichen auf Münzen kamen, als jetzt. Ich weiß die ansehnliche Zahl griechischer Münzen von Städten und Colonien, und auf römischen die öftern Bilder von eroberten Ländern und Provinzen; alles aber reicht auf keine Art an die dreißig tausend Wappen unserer Zeit, die Gatterer als die mindeste Zahl der zuverlässigen angibt. Die Münzen griechischer Städte waren patronymisch; jede hatte den Genius, oder den höhern Schutzgott, oder das Symbol ihres Orts, und damit wohl! Die römischen Münzen stellen die eroberten Provinzen nicht anders als erobert vor; sie wählten sich also ein Merkmal des Landes, wodurch sich dasselbe für sie, nach dem Gesichtspunkte ihrer Unwissenheit oder politischen Absichten, unterschied, personificirten es zum Symbole: damit wohl! Wo reicht dieß aber an die Menge, an die Beschaffenheit, an die Bestandheit, an die politischen Rechte und Absichten der Wappen, der Unterscheidungszeichen unserer Länder, Städte und Provinzen? Man erlasse mir über Sachen von solchem Augenscheine alle leidige Gelehrsamkeit, die ich in solchem Falle immer lieber bei Klotz lesen mag. Die mittelmäßigste Kenntniß der alten und neuen Geschichte, sofern sie alte und neue Münzen erläutert, macht den himmelweiten Unterschied begreiflich, wie

die Alten ihre Städte und Länder ſymboliſiren und perſonificiren und allegoriſiren konnten, nach dem damaligen Zuſtande der Länderkenntniß, oder der politiſchen Abſicht; und wie wir ſie nach der Verfaſſung unſrer Welt andeuten müſſen — hier vergleichen heißt in den Wind vergleichen! [1]

3. In Anſehung der abzubildenden Sachen und Begebenheiten überhaupt hat die numismatiſche Welt der Alten vor der unſern große Vorzüge. —

Selten waren die dort vorzuſtellenden Sachen und Begebenheiten ſo verwickelt, ſo ſehr mit Umſtänden begleitet, mit Beſtimmungen umlagert, als in jetzigen Zeitläuften. Ein Sieg zu Lande oder Waſſer hatte einmal ſeine Victorie mit dem Kranze in der Hand, ſeine Minerva, ſeinen Jupiter mit dem Adler, und andere Symbole, die in ihrer ſchönen Einförmigkeit ſo gern auf alten Münzen wiederkommen, und, ſo oft ſie wiederkommen, noch immer dem Auge gefallen. Die öffentlichen Anreden und Geſchenke, die Vergötterungen, Adoptionen, Vermählungen, Spiele, überhaupt die öffentlichen Gelegenheiten zu Münzen waren unverworrener als jetzt, da man oft mit allen Bildern rings um die zuſammengeſetzte Idee herumgehet, ohne ſie zu treffen, ſie entweder halb und ſchielend ausdrückt, oder die Münze mit Symbolen überladen muß. Die Anläſſe zu Münzen haben ſich ins Große, und im Detail der anzudeutenden Umſtände ſo ſehr ins Kleine vermehret, daß mir grauet über alle politiſchen, kirchlichen, gelehrten, kunſt- und wiſſenſchaftlichen Situationen und Merkwürdigkeiten unſerer Zeit Münzen nach alter Art anzugeben, wo man ſie fordert und fordern kann. Gatterer hat angemerkt daß die franzöſiſchen Münzen auf die Geburt eines Kronprinzen ſämmtlich nicht die concrete Idee ausdrücken die ſie ausdrücken ſollen, ſie ſagen entweder zu viel, oder zu wenig. Und wie, wenn ſich ein philoſophiſcher Theoriſt der Me-

[1] S. 35. 36.

baillenwiſſenſchaft nun überhaupt darauf einlaſſen müßte, die Vorſtellung aller vornehmſten Merkwürdigkeiten unſrer politiſch ſo verfeinerten Zeiten nach dem Geſchmacke der Alten zu verbeſſern! Welch Labyrinth! Ich ſage kein Wort davon; denn wie viel wäre ſonſt zu ſagen?

Wenigſtens alſo nicht ſo ganz unſinnig daß die neuern Münzen in ein topographiſches, oder hiſtoriſches, oder Ceremonienbetail [1] abgewichen ſind, das die Alten nicht haben. Die heutigen Zeit- und Staatsläufte ſind damit überhäuft, wie konnten die Bilder derſelben frei bleiben? Geburt und Tod, Schlachten und Siege, Belagerungen und Eroberungen, Krönungen und Jubelfeſte, Stiftungen und Friedensſchlüſſe, Aemter und Stände ſind mit einem Getümmel individualiſirender Umſtände begleitet, die dieſe Begebenheit von allen ähnlichen Begebenheiten unterſcheiden ſollen. Nun iſt freilich hier die Regel leicht zu geben: Abſtrahire von allen dieſen concreten Umſtänden einen Hauptbegriff, kleide ihn in Bild nach Art der Alten, und du haſt eine Münze von Geſchmack; allgemein hingeſagt iſt dieß **Recipe, misce, fiet,** leicht; aber anzuwenden? Daß jedesmal die Sache nur eben die bleibt und keine andere wird? Daß unter dem abſtracten Begriffe im Bilde nicht die concrete Begebenheit verſchwinde? Wahrhaftig ſchwerer! und ein vollſtändiges Repertorium beſſerer Vorſtellungen geben im Geſchmacke der Alten, und doch daß unſre Welt **omnimod** angedeutet werde, vielleicht unmöglich. Ueberweg alſo vergleichen trifft nicht. Das Mittelſtück der Vergleichung ſchwankt; die ſinnlich abzubildende und abgebildete Welt der Alten iſt nicht mehr unſre Welt.

Nichts weniger als daß ich hiemit die topographiſchen Beſchreibungen unſrer Schlachten und Siege, die Riſſe unſrer Städte und Feſtungen, das Getümmel von Figuren bei einer Krönung oder Ankunft, das Gewühl von Kriegsgeräthſchaft bei einer Belagerung,

[1] S. 32. 33. 34.

das lächerliche Freudenleben bei manchen Jubelfeſten, alles Kinderzeug bei Geburten, und Himmelsanſtalten bei dem Hintritt eines Wohl- oder Hochſeligen retten oder loben wolle. Wer mag alle unzeitigen oder gar lächerlichen Münzhiſtorien lange anſehen? Daß aber überhaupt unſere Münzvorſtellungen mehr ins Hiſtoriſche, ins genau Beſtimmende einſchlagen als die der Alten, das, ſage ich, iſt oft unvermeidlich, oft nöthig, und, wenn man erlauben will, auch nützlich. Münzen ſind Denkmale einer Merkwürdigkeit an die Nachwelt. Was ſind ſie, wenn ſie nicht deutlich, nicht beſtimmt reden? Und wenn ſie über unſre Welt von Denkwürdigkeiten nicht immer nach der Weiſe der Alten reden können? Immer laſſet ſie ſich alsdann ihre eigene Weiſe nehmen. Mit allen Vorzügen der Alten hierin ſind nicht viele ihrer Münzen deßwegen für uns undeutlich, weil ſie zu wenig hiſtoriſch, zu wenig individuell, zu abſtract, zu allegoriſch ſind?

Nun ſtelle man ſich nach Jahrhunderten eine Nachkommenſchaft auf unſern Gräbern vor; eine gegen uns ſo fremde Nation als wir gegen Griechen und Römer eine, die mit eben der Begierde in der Geſchichte von uns forſchen wollte mit der wir unter den Alten forſchen. — Oder wenn wir ein ſolches Gericht einer Nation nicht erwarten dürfen, ſo laſſet nur im Verfolg der Zeiten nachkommenden Gelehrten und Staatskundigen an genauen Denkmalen der Vorwelt gelegen ſeyn dürfen; wird ihnen etwa eine reine, würdige, hiſtoriſche Vorſtellung nicht gelegner kommen als eine hinter die Allegorie verſteckte? als eine allegoriſch halb geſagte? als eine nur im Nebenbegriffe angedeutete? — In dieſem Falle iſt der Unterſchied ſo wie in den mancherlei Erzählungsarten der Geſchichte. Die älteſte Geſchichte war Gedicht, war epiſcher Geſang — ſchön allerdings, in rührende Bilder gekleidet freilich, ſogar mit täuſchenden Fictionen untermiſcht; aber Geſchichte? Trockne Zeugniſſe der Wahrheit? Wie verlaſſen iſt der Geſchichtſchreiber in dieſen Gegen-

den ſchöner poetiſcher Halbwahrheit, oder ſchöner halbwahrer Dichtung! Und was dieſe Miſchung einen langen mythologiſchen Geſang hinunter, das iſt ſie, wenn eine neue Begebenheit hinter eine halbandeutende Allegorie verſteckt wird, auf einer Münze, auf einem Denkmale für die Nachwelt.

Eben dazu iſt's ſchon daß die Neuern ihren Medaillenvorſtellungen eine größere Fläche als je die Alten eingeräumt haben. Möchten ſie nur auch die hiſtoriſche Begebenheit ſo kurz, ſo anſchaulich, ſo entladen von entbehrlichen Nebenumſtänden, von Zieraten aus einer fremden Zeit, und von verwirrender Dichtung vorſtellen; möchten ſie nur, ſtatt immer neue Vorſtellungen zu erkünſteln, bei wiederkommender Veranlaſſung auch gute, obgleich ſchon gebrauchte Abbildungen wiederholen, und das Individuelle des gegenwärtigen Falls nur ſo leicht beſtimmen als möglich: freilich, ſo könnten wir, weil ſich auch unſre Welt von Merkwürdigkeiten doch ſo oft wiederholet, auch einmal zu einer für uns eignen Ikonologie kommen, ſo beſtimmt als die Antike in ihrer Art; nur freilich ein gut Theil hiſtoriſcher, politiſcher, detaillirter.

4. Die vorzuſtellenden Perſonen nehmen in etwas an dieſer Schwierigkeit Theil. Wenn es in den mittlern Zeiten reichsgängig war den Kaiſer ſitzend auf einem halben Cirkel, oder auf einem Thore zwiſchen zween Thürmen abzubilden, als wären die Füße dem Bauche entwachſen; wer dürfte da bei ſolcher kaiſerlichen majeſtätiſchen Stellung nicht an die Miene Veſpaſians beim Sueton gedenken: velut nitentis! Er mit Kron' und Scepter, Schwert und Reichsapfel — einen Fürſten mit Helm und Panzer, in ſeiner Hermelindecke und Hermelinmütze, mit Fahn und Wappen reitend — der Biſchof mit Hut und Stab und Kreuz und Oberrock — drei Heilige auf einer Züricher Münze, mit einem Nimbus oben, ſtatt des Haupts, das jeder Rumpf zum Zeichen ihres Märtyrerthums in der Hand hält. — Dieſe erzwungene

Tracht und Stellung, die faſt jedes Land des guten Herkommens wegen ſeinen Fürſten und Herren gibt, durchlaufen, und dann an das freie Kopfbild eines Alexanders zurückgedacht — welch ein Unterſchied! Wo wohnt das freie Schöne?

Mich wundert wie Klotz über die geharniſchten Bruſtbilder auf unſern Münzen ſo fremde als ein Kind thut: [1] „Wider das Coſtüme ſind ſie doch; den alten Römern ſind ſie nicht nachgeahmt, den byzantiniſchen Kaiſern auch nicht ſo recht; ſie müſſen endlich wohl aus Rüſtungen verſchiedener Zeiten zuſammengeſetzt ſeyn.“ — — So wenig ich in dergleichen reichsurkundlichen Sachen beleſen ſeyn mag, ſo weiß ich doch, außer der Zeit unſers Coſtüme's (in die kein Schüler der Numismatik ihre Erfindung ſetzen wird), außer der römiſchen und byzantiniſchen Rüſtung, noch eine mittlere Zeit deutſchen Ritterthums, da die Herzoge und Grafen von den Kaiſern in den ihnen anvertrauten Ländern zu Heerführern der Ritterſchaft verordnet geweſen, da dieſe durch ſolche Turnier- und Heldenrüſtung ſich unterſchieden, da alſo die Herzoge ihr Heerführerthum durch Harniſche und Ritteraufzüge auch auf Münzen ſignaliſirten, ſie als herzogliche Inſignien und Gerechtſame behielten u. ſ. w.; dieß weiß ich, und wer ſollte das nicht wiſſen?

Und weiß man das — wem wird die weitläuftige prächtige Anmahnung: „die Fürſten ſollten doch bedenken daß ſie ihre Münzen für die Nachwelt ſchlagen laſſen, daß dieſe ja der ſpäteſten Nachkommenſchaft ihren Geſchmack verkündigen ſollen; die geharniſchten Bruſtbilder wären doch wider das Uebliche unſerer Zeiten; an Münzen und Statuen des Alterthums fände er doch ſolche Rüſtung nicht; an byzantiniſchen Kaiſern auch nicht ſo ganz; ſie bleibe doch für unſre Zeiten fremde; ſie ſtelle doch eine Sache vor die wir in der Natur nicht mehr ſehen; die Römer hätten ſich doch nie in ägyptiſcher Kleidung, oder mit parthiſchen Tiaren abbilden laſſen;

[1] S. 79. 80. u. f.

man brächte damit der Nachkommenſchaft nichts als ganz falſche Begriffe von den Trachten unſerer Zeit bei". — — und was der Verfaſſer darüber auf ſieben Seiten Gelehrtes und Zurechtweiſendes von Heliogabalus und Childerich, von Alexander und Ariſtobulus ſagen möge, wer wird die ganze Ermahnungsrede nicht ſo fade als möglich finden? Wenn die liebe Nachkommenſchaft nur etwas weiß, ſo weiß ſie daß dieß nicht eine Tracht unſeres Ueblichen im gemeinen Leben, ſondern ein fürſtliches Herkommen, das Inſigne eines gewiſſen Ranges geweſen, daß ſie bei fürſtlichen Inſtallationen in Deutſchland urkundlich ſey; ſo weiß ſie, daß wenn der Papſt nicht täglich ſeine dreifache Krone trage, er ſich dieſelbe doch anmaße; und daß, wenn Ihre Herrlichkeiten den breiten Halskragen nicht über den Harniſch zu binden befugt ſind, ſie es auch nicht thun werden, wie der Herr Verfaſſer meinet; ſo weiß ſie — — und das weiß ja jeder Schüler der Reichsgeſchichte.

Nun mag es etwa der Affe eines Löwen, das iſt, nach Klotzens Fabeldeutung, der Künſtler und Hiſtoriograph eines Fürſten, ausmachen wie weit Seine Durchlauchten dieß Erz abſchütteln können oder nicht? Aber dazu gehört wahrhaftig kein Geheimderath, es auszumachen daß kein Fürſt unſerer Zeiten dieſe Rüſtung erſonnen, um „der ſpäteſten Nachkommenſchaft ſeinen Geſchmack zu verkündigen, um den Enkeln die vortheilhafteſte Schilderung von ſich zu überlaſſen." Dazu gehört auch kein erſter Philologe der Nachwelt, um etwa das Coſtüme unſerer Zeit daher zu muthmaßen, ſo wenig die Ammonshörner Alexanders und Lyſimachus uns auf den Verdacht bringen als wäre er eine gehörnte Mißgeburt geweſen. Wenn ſich indeſſen ein Fürſt einem ſolchen Inſigne auch nur des Herkommens, des Ranges, des Nationellen bei ſeiner Huldigung und Krönung wegen bequemt — immer ſey er zu beklagen; denn hinter welchen Fäſſern und Gewändern muß ich nicht einen ſolchen König Saul ſuchen? aber auch der Unterſchied werde erwogen

zwiſchen einer Zeit die ihre Fürſten frei hinſtellt, und einer Zeit die ſie nach Recht und Herkommen zu einem ſpaniſchen Mantel, oder zur Tonne des Diogenes verurtheilt — wer wird das verkennen?

5. Ich komme auf die Inſchriften, zu denen ich hier ſowohl Titel als Legenden rechne. Titel! Mit welchem Ballaſt ſind unſre Fürſten nicht überladen? Mit dieſem des Erbrechts, der Familie, eines hiſtoriſchen Umſtandes, einer Proteſtation wegen, mit jenem der wirklichen Beſitze halben — wo iſt hier die edle Armuth der Griechen und Römer? Der Römer war Herr und Kaiſer der Welt, nichts mehr dünkte er ſich, aber auch nichts weniger. Ein Titel alſo ſeiner römiſchen Größe und Hoheit; jeder übrige Zuſatz nach Provinzen und Ländern wäre für ihn (ich nehme den Fall der Eroberung aus) verkleinernd. Ein **Imperator, Caesar, Dictator, Pater Patriae**, war genug um gleichſam den Einen zu bezeichnen, der nicht ſeinesgleichen hat —

Unde nil majus generatur ipso,
Nec viget quidquam simile aut secundum.

Das Titulaturrecht unſrer heutigen Fürſten muß von dieſer römiſchen Größe mehr in die Currentmünze der Titel gehen. Hier dieſe Acquiſition, dort jene Gerechtſame, dort jene Anwartſchaft von Gottes Gnaden; ſie muß nicht vergeſſen werden, und ſo kommt eine Titelreihe heraus die oft auch die Münze beſäet. So mache man, wird man ſagen, dieſe zu keiner Heroldstafel, und laſſe ſie weg! Gut, aber die laſſe man doch nicht weg, die in dieſer Situation mit zur Beſtimmung, zur hiſtoriſchen Erklärung gehören? Und eben dieß, wie ſehr läuft's oft ins Detail? Um nur der Nachwelt deutlich zu ſeyn, um dieſen von ſo manchen andern Fürſten zu unterſcheiden — welche Unterſchiedenheit, von der ein Grieche und Römer nichts wußte! Um eben dieſe und keine andere Denkwürdig-

keit der Nachwelt aus unſrer Staatsverfaſſung zu erklären — welche Unterſchiedenheit, von der ein Grieche und Römer nichts wußte!

Griechen und Römer inſcribirten in ihrer Sprache, und man kennet dieſelben nach ihrer Stärke und Hoheit, nach ihrer Kürze und Nachdruck; verleumden will ich die unſrige nicht: ſie hat in manchem ſogar Vorzüge; aber zur ſchönen Aufſchrift einer ſchönen Münzallegorie iſt ſie nicht gebildet. Nicht gebildet dazu in der Form der Buchſtaben, in den hart und vielfach zuſammengeſetzten Beſtandtheilen der Wörter, in dem Bau der Rede, der ſich weniger mit einem ausgeriſſenen Casu, oder einer ellipſirten Conſtruction verträgt, in dem Geiſte der Sprache, der ſich hierin eben ſo weit von der offenen χάρις der Griechen, von der elegantia inscriptionum der Römer, als von der franzöſiſchen Pointe entfernen dürfte. Unſere Sprache hat ihre gothiſchen Buchſtaben, die gut erſcheinen mögen, nur nicht auf Metall; ſie hat ihre vielen Conſonanten, die in einem ſtarken Gedichte ſo prächtig klingen als ſie auf einer Münze ſchwer zu buchſtabiren, noch ſchwerer abzukürzen ſind; ſie liebt den vollen Bau der Rede mit Artikeln, Verſchränkungen und Conſtructionen, ohne Ellipſen, ohne einzelne Redetheile; ſie liebt auch im Sinne mehr das voll und ausführlich Geſagte als das ſchön Andeutende der Griechen und Römer; ſie iſt alſo nicht, wie dieſe, zur Münzenaufſchrift. Was ſoll hier ein geſchmackvoller Tadel über den Mangel an Geſchmack in einer Sache wo es an etwas mehr fehlt als dieſem?

So nehme man die römiſche Sprache ſtatt der unſrigen! Gut geſagt! aber iſt denn auch die Münze ſo national als die römiſche war? ſo einem jeden verſtändig? ſo für's Publicum als jene? — Zudem: „man brauche die römiſche;“ aber, ans Landübliche, ans Coſtüme nicht zu denken, wird man ſie auch als ein Römer brauchen? Iſt die römiſche denn auch für unſere Welt von Münzdenkwürdigkeiten gebildet? Wird man nicht oft, indem man alte Worte auf

neue Gebräuche anwendet, Centauren ſchmieden? Vermiſchungen der Zeiten und Länder, die einem Nachkommen befremdlich ſeyn müſſen, ſchielende Uebertragungen römiſcher Worte und Begriffe unter deutſche oder neuere Begriffe überhaupt, für einen Kenner beider Zeiten unausſtehlich. Die griechiſche und römiſche Sprache war national; die Denkwürdigkeiten welche auf Münzen kamen, national, eines alſo für das andere gebildet: Körper und Seele. Iſt aber die römiſche Sprache für unſere Welt von Merkwürdigkeiten, oder dieſe für jene urſprünglich gebildet worden? und doch ſoll eine die andere ausdrücken? So ſtoßen ſich zwo Zeiten und Völker, wie jene Zwillinge im Leibe der Mutter! — —

Will man alſo zur Nationalſprache zurückkehren, und einigermaßen doch die ſinnreiche Einfalt, die edle Kürze, gleichſam die Poeſie in Gedanken und Worten erſetzen, die ſich bei den Alten findet — ach! unſere Sprache bietet uns auch eine Poeſie dar, aber ſinnreiche Leberreime, oder gar froſtige Wortſpiele. So wie die Nordländer in der Dichtkunſt die Harmonie der Alten durch Reime nach ihrer Art zu erſetzen geſucht, ſo auch auf Münzen durch Reime — aber welche Erſetzung! National freilich, oft ſinnreich genug und oft nicht bloß für den Pöbel, ſondern auch für den Weiſen ſinnreich; aber eine Erſetzung der griechiſchen und römiſchen Einfalt? Ich ſehe von beiden Seiten Schwierigkeiten: Klotz ſieht keine, und ſtimmt eine Elegie über den pöbelhaften Geſchmack der Neuern an.

Weiter mag ich mich nicht einlaſſen in die unendliche Verſchiedenheit der alten und neuen numismatiſchen Münzgeſetze, Künſtler, einzelnen Veranlaſſungen, des äußern Werths und Zubehörs; noch zum Schluß eine allgemeine Anmerkung, die Anfang hätte ſeyn ſollen.

6. Die Alten hatten überhaupt mehr Bilderſprache, mehr allegoriſche Dichtung als wir. Von Dichtern war ihre Sprache

gebildet, und da, bei den Griechen inſonderheit, die älteſten Dichter Liebhaber von Bildern, Metaphern und Allegorien waren, welch ein Schatz lag gleichſam ſchon in der Sprache, theils im Geſchlechte, theils in Form, theils in Bedeutung der Worte! Ihre dichteriſche Sprache war allegoriſchen Aufſchriften gleichſam in die Hand gebildet! Allegorien wurden aus der Sprache geſchöpft, und mit der Sprache aus der ſie geſchöpft waren, begleitet — welche gute Lage!

Zudem: Die erſte Schrift und die erſte Sprache iſt eine Malerei von Begriffen; mit der Zeit kommen in beide künſtliche Abkürzungen der Bilder; mit der Zeit verlieren ſich gar viele Bilder ſelbſt, und es bleiben allgemeine Begriffe. Wo ſind wir nun in der Reihe der Völker und Zeiten? Ohne Zweifel dieſem Ende näher als jenem. Die meiſten Allegorien allgemeiner Begriffe nach Griechen, Römern, zumal Aegyptern, ſind uns ſchon fremde; die meiſten, die z. E. auch Winckelmann aus den Alten anführt, erkennen wir kaum mehr unter ſolcher Geſtalt; ſie ſind nach unſerer Horizonthöhe beinahe ſchon über das ſinnliche Bild erhoben, oder wenigſtens ſo oft von jenen Vorſtellungen abgewichen als wären ſie nicht mehr dieſelben. In dieſer, meines Wiſſens noch nicht ſo bemerkten Ausſicht ſollte man das Winckelmanniſche Werk [1] durchgehen, ſo würde man ſehen wie, vorzüglich bei den Aegyptern (denn ſie ſind die älteſten), ſodann bei Griechen und Römern, Tugenden und Laſter und abſtracte Ideen von allerlei Art faſt immer eine andere Geſtalt gehabt als bei uns, wenigſtens hie und da von einer Nebenſeite angeſehen worden die ſie bei uns verloren. Oft iſt das allegoriſche Bild einer Tugend, einer abſtracten Idee nach griechiſcher Art mit

[1] Ueber die Allegorie. Getadelt genug hat man dieſen Verſuch, der doch nichts als Verſuch ſeyn ſollte; aber recenſirt, in der vorgeſteckten Ausſicht durchgegangen? Ich weiß nicht. Und ſie iſt die einzige nach der man die Frage entſcheiden kann, wieweit wir den Alten nachallegoriſiren können oder nicht?

dem Namen derſelben nach dem Sinn unſerer Zeit eine Geſellſchaft zweier Perſonen, die ſich ſehr ſeltſam zuſammenfinden.

Noch eine augenſcheinliche Folge. Dichter haben den Alten ihre Allegorie und Sprache angebildet; national war alſo ihre Bilderſprache, und wenn ſie entlehnt war, ſo wurde ſie nationaliſiret. Der Unterſchied wird wichtig: denn bei uns iſt eine Bilderſprache ſo patronymiſch nicht. Dort konnte alles auf Einem Wege fortgehen: der Dichter hatte durch ſeine poetiſche Bilderſprache das Volk gebildet; der Weiſe, der nach ihm kam, trat, ſo viel er konnte, in ſeine Fußſtapfen; er bediente ſich des Bilderſchatzes den jener in die Sprache gelegt, nach ſeinen Zwecken; er bildete die Allegorien des erſtern zu Weſen ſeiner Art um; er wurde ein Plato gegen einen Homer. An ſeiner Hand ging der dritte Mann, der Künſtler, und erhob jene Bilderſprache der Dichter und Weiſen zum ſchönſten Anſchauen. Die Götter, die der Dichter dem Volke ſang, und der Weiſe erklärte, ſchuf der Künſtler ihm vor; die Ideen, die es in alten geerbten und früherlernten Geſängen auf der Zunge, und aus dem Munde des Weiſen gleichſam im Ohre hatte, ſtanden ihm in den Werken des Künſtlers vor Augen. Durch alles ward alſo ein poetiſches, ein allegoriſches Publicum gebildet, das die Bilderſprache verſtand, fühlte, beurtheilte, fortpflanzte. Die Allegorie hatte tiefe Wurzeln in allem was national heißt geſchlagen, in Sprachen, Gedichten, Philoſophien, Kunſtwerken, ſie gehörte zur Cultur des Volks, ſie ward Denkart des Publicums.

Unſer Publicum iſt aus dieſem Gleiſe der Cultur, aus dieſem Vehiculum der Denkart hinaus. Wenige Bilder ausgenommen, und die Ikonographie der Alten iſt uns nicht nationell; nicht aus unſerer Sprache geſchöpft, und oft nicht einmal mit dieſer ſtimmend; nicht aus unſern angebornen Idolen, in denen wir uns als Kinder allgemeine Begriffe denken, gebildet, und oft denſelben widerſprechend — nicht alſo dem Auge des gemeinen guten Verſtandes

unter uns kennbar, nicht alſo national. Die Idole etwa und Märchen in die unſere Kindheit allgemeine Begriffe kleidet, ſind gothiſch, oft ungeheuer, faſt niemals für die Kunſt. Sie ſind nicht von griechiſchen Dichtern der Schönheit, ſondern durch nordiſche Märchen eingepflanzet; einige von ihnen beſtätigt unſere Sprache, die ſich nach ihnen bequemet, alle aber ſind gegen die Menge griechiſcher Nationalbilder nur ein verſchwindendes Zwei oder Drei. In den Schatten der Jahrhunderte ſind ſie verſchwunden, und für die Kunſt haben wir auch an ſolchen gothiſchen Geſtalten der Einbildungskraft nichts verloren. Die reinere Wiſſenſchaft, die in unſern nordiſchen Gegenden durchaus freier von ſolchen Hüllen der Mittagsländer gedacht wird, die Cultur des Publicums nach unſerer unſinnlichen Religion und unſinnlichen Philoſophie hat ſie vertrieben; wir haben alſo kein dichteriſches, allegoriſches Publicum mehr.

Und können uns die Allegorien der Alten dazu machen? Selten ſind dieſe ja unſerm Volke (ich ſage nicht unſerm Pöbel) kennbar, oft ihm ja ſo unverſtändlich als die lateiniſche Ueberſchrift ringsum. So wie es nach unſerer gelehrten Handwerksbildung in manchen Ländern dem Pöbel zur Synonyme geworden: er iſt ein Lateiner, das iſt ein Gelehrter, ſo wenigſtens in dieſem Falle iſt die Ikonologie der Alten eine Ueberpflanzung fremder Nationalbilder, ſich in ihnen Götter zu denken, die wir nicht haben, Städte und Länder in Schutzgöttinnen und Genien zu denken, die wir nicht kennen, Tugenden und Laſter zu denken, wie wir ſie nicht denken wollen, allgemeine Begriffe zu denken, ohne daß wir ſie in den Symbolen ſehen. Sie iſt alſo ein gelehrtes Rüſtzeug, ich will nicht ſagen Spielzeug, aus fremden Ländern, das unter uns keinen Markt des Anſchauens, kein Publicum hat.

Eben hiemit iſt Klotzen ein unerklärlicher leidesvoller Unterſchied erklärt: [1] „Mit den Sinnbildern auf alten Münzen konnte der Lehrer

[1] S. 55. 56.

des Geſchmacks, der Dichter, der Künſtler zufrieden ſeyn. Den neuern Vorſtellungen widerſpricht oft Vernunft, Geſchmack und Kunſt. Wer wollte es wagen, die Vorſtellungen auf neuern Münzen mit den Bildern unſerer Dichter zu vergleichen? Gleichwohl hat Addiſon mit den alten Münzen und Verſen dieſes gethan: er hat oft eine große Aehnlichkeit zwiſchen beiden bemerkt, und Urſache gefunden den feinen Geſchmack deſſen zu loben der die Vorſtellung zu einer Münze angegeben. Der Poet hat die Idee mit eben dem Bilde, welches der Stempelſchneider gebraucht, um einen Gedanken ſinnlich zu machen." Wie man ſieht, bleibt alles im Unterſchiede der Alten und Neuern bei ihm eine qualitas occulta des Geſchmacks zum Staunen. Freilich konnte der Dichter mit ſolchen Münzvorſtellungen zufrieden ſeyn, denn ſie waren aus ihm geſchöpft, oder wenigſtens nach der Denkart gebildet die er dem Weiſen, dem Künſtler, dem Lehrer des Geſchmacks, die alle Söhne ſeines Geſchlechts waren, angeſchaffen. Freilich laſſen ſich Verſe und Münzen unter den Alten vergleichen: was aber jetzt in Addiſon eine ſolche gelehrte und Geſchmackshexerei iſt, das konnte unter den Alten ein jeder wohlerzogner, gebildeter Mann. Wenn er durch Dichter gebildet war, wenn einem Publicum in Griechenland Dichterverſe und poetiſche Bilder ihrer Mythologie im Kopfe ſchwebten, ungefähr auf die Art als unſerm Volke Kirchenlieder, Bibelſprüche (eine Vergleichung die hier bloß Nationalunterſchied ſeyn ſoll), wenn die Sprache und die Erziehung ſolchen anſchaulichen Vorſtellungen entſprach — was natürlicher als eine Vergleichung zwiſchen Bildern und Verſen? Was aber auch unnatürlicher als bei uns ſolche Vergleichung zu fordern? Die Münzallegorien ſind uns meiſtens überbrachte Ideen; unſere Dichter aber, der Muſe ſey Dank! uns national — ich ſehe keine Parallele. Die Münzvorſtellungen aus den Alten entſprechen höchſtens auch den Dichtern der Alten; und ſo ſehr dieſe auch unſerer lieben Schuljugend eingeprägt werden, ſo haben wir

doch nimmer ein attiſches, ein römiſches Publicum; das wie jenes nach dieſen Dichtern gebildet wäre. Die lange Declamation Klotzens über die Parallele, vom Geſchmack auf Münzen [1], der ſich zu unſrer Zeit, unter der Regierung Friedrichs des Großen angefangen, und von claſſiſchen Schriftſtellern, die unſern Zeitpunkt allen Völkern und der ſpäteſten Nachkommenſchaft bewunderungswürdig machen werden, die ganze Parallele iſt in Vergleichung der Alten link.

3.

Ein Büchlein über die Geſchichte des Geſchmacks auf Münzen; und dieß Büchlein wird, ſeinem größten Theile nach, nichts als ein Vergleichung der Alten und Neuern, und dieſe Vergleichung wieder nichts als ein Preis des Geſchmacks der Alten, und eine Satire auf den Münzengeſchmack der Neuern. Beiderlei Arten des Geſchmacks als die Production einer ganzen Zeitverfaſſung und Nationaldenkart anzuſehen, den Unterſchied zu entwickeln der ſich zwiſchen der numismatiſchen Welt der Alten und der Neuern in Bilderſprache der Religion, in den Symbolen der Länder, in den Allegorien der Begebenheiten, in dem Ceremoniell der Perſonen, in der Sprache der Aufſchriften, in dem Publicum, das Münzen erfand, ſah und beurtheilte, in allen äußern Umſtänden der Numismatik ereignet; dieſen himmelweiten Unterſchied, von dem ich einige Schattenzüge entworfen, vergißt er, ſchreibt dem lieben Addiſon nach, macht deſſen Geſpräche zur feinen Satire, zur lahmſten Strafpredigt über den übeln Münzengeſchmack unſerer Zeit, von Fürſten an bis zu Münzenſtemplern, zu —

Und das iſt ſein Beitrag zur Geſchichte des Geſchmacks auf Münzen. Eine Geſchichte des Geſchmacks auf Münzen, was iſt ſie, wenn ſie uns bei den Griechen die Urſachen des Geſchmacks nicht entwickelt, jetzt Griechen und Römer vergleicht, und auch bei dieſen nichts erkläret? Was iſt ſie, wenn ſie nicht genau auf die Veran-

[1] S. 70—76.

laſſungen merket, durch welche der Geſchmack fiel, den falſchen Geſchmack, der ſich ſtatt des römiſchen einſchlich, nicht zergliedert, dieſen neuen gothiſch chriſtlichen Geſchmack nicht bis auf ſeine Quellen, und bis in die Abgründe der Diplomatik, Heraldik und Staatsgeſchichte, die ſeine Abflüſſe ſind, verfolgt, auf keine ſeiner Hauptveränderungen merket, die Reformation des Geſchmacks, die eigentlichen Verdienſte der Reformatoren nicht beſtimmet, dem Laufe ihrer Verbeſſerungen nicht nacheilet, die Reſte des alten Herkommens, die ſich ihm widerſetzten, nicht prüfet, und an eine Anleitung denkt uns zu unſerer numismatiſchen Welt ein Münzencabinet nach dem Geſchmacke der Alten zu ſammeln — was iſt ſie, wenn ſie nichts von dieſem iſt?

Ein paarmal berührt Klotz etwas hievon, aber beidemal iſt's Ausſchweifung, und es wird grobe Falſchheit. „Bei den Griechen," ſagt er [1] „hatten die Künſte überhaupt engere Schranken als bei uns. Wir erlauben ihnen größtentheils die Nachahmung eines jeden Körpers, ohne daß die Kunſt durch die Würde des Gegenſtandes veredelt würde. Der Grieche hatte ihnen bloß die Nachahmung ſchöner Körper verſtattet." Wer Leſſings Laokoon geleſen, weiß, wem die Bemerkung zugehöre; dafür aber daß Leſſing Klotzen eine Bemerkung lieh, ſchenkt dieſer ihm großmüthig eine Verbeſſerung: „Entgegengeſetzte Zeugniſſe der Schriftſteller und Beiſpiele der Künſtler beſtimmen mich, dieſer Beobachtung engere Gränzen zu ſetzen, und ſie bloß auf öffentliche Denkmäler einzuſchränken." — Die Verbeſſerung in ihrem Werthe und Unwerthe, was thut dieß auf die Münzen? Gehören die auch zu den öffentlichen Denkmälern, die nichts als das Schöne bildeten?

Allerdings, ſagt Klotz: [2] „Auf alten Münzen finden wir weder häßliche noch ſchreckliche Vorſtellungen. Zwei derſelben zeigen uns die Furien: aber in welcher Geſtalt? Nicht mit den furchtbaren Ge-

[1] S. 40.
[2] S. 43.

ſichtszügen, welche der Grimm auf neuern Werken vorſtellt. Bloß Fackeln und Dolche zeigen dieſe Göttinnen an. Uebrigens iſt auch die Münze, welche die Einwohner Antiochiens zu Ehren des jüngern Philipps haben ſchlagen laſſen, aus der Zeit da die Blüthe der Künſte längſt verſchwunden und mit ihr zugleich der Begriff der Schönheit aus den Seelen der Sterblichen entwichen war. Wie ungleich ſind hierinnen die neuern Stempelſchneider den Alten!" Offenbarer geſagt kann nichts ſeyn. Es werden in der Folge [1] an dem himmliſchen Geſichte der Meduſe ſogar die Schlangen in Erwägung gezogen, und aus vier verſchiedenen Urſachen gerechtfertigt, daß „dieſe ein Sinnbild des Wohlthuns und des Heils geweſen, daher ſie viele Götter zur Symbole geführet, daß Hogarth in ihnen das wellenförmige Schöne ſuche, daß ſie mehr zieren als verſtellen, daß endlich und inſonderheit Griechen und Römer über dieſen Punkt ein von dem unſern ganz verſchiedenes Gefühl, einen ganz beſondern Schlangenappetit gehabt;" und der Recenſent des Hrn. Klotz findet eben die letzte Bemerkung von den Schlangen gar nach dem Geſchmack der Alten vorzüglich wichtig. Ich kann alſo nach Klotzen bis auf die Schlangen, bis auf zwo Münzen mit Furien nichts allgemeineres feſtſetzen als: „daß auf alten Münzen ſich gar nicht, weder häßliche noch ſchreckliche Figuren finden."

Ich nehme indeß ein paar Bücher zur Hand, die Klotz zur Hand gehabt haben muß, weil er ſie anführt, und ſo zuerſt den lieben Beger, und in ihm mehr als eine Vorſtellung auf alten Münzen von Schweinen, fürchterlichen Löwenhäuptern ohne die freundliche Miene der Meduſe, die zum Küſſen einladet, das bekannte unförmliche Sinnbild Siciliens, drei Füße, ringsum ein Haupt voll Schlangen, und andere, nicht eben ſo unhäßliche oder unſchreckliche Figuren, die Eule der Minerva ungerechnet. Ich nehme Haym: da Scorpionen, Elephanten, brüllende Löwen,

[1] S. 46.

Ochſenhäupter, Nachteulen, kämpfende Schlangen; ſo Geßner, ſo andere — keine Sammlung alter Münzen geht von ſolchen Vorſtellungen ganz leer aus.

Ja, wird Klotz ſagen, das waren Sinnbilder von Städten, von Ländern. Nicht alle, und doch von griechiſchen Städten? von griechiſchen Ländern? doch Vorſtellungen auf griechiſchen Münzen? Sie ſtehen mit keinem mindern Recht darauf als Furien nicht darauf ſtehen können, weil ſie keine Schutzgöttinnen, keine Sinnbilder von Städten waren. Wie? weil Ganymed oder Antäus auf keiner Münze Bild gibt; wer wollte deßwegen deuten? Erſt beweiſe man daß Furien auf Münzen gehören, wenn, daß ſie nicht da ſind, etwas beweiſen ſoll.

Ueberhaupt beſtimmt Klotz das Allegoriſche der Münzen ſo daß man ſieht er habe vom Münzenartigen ſeltene Begriffe. Winckelmanns Erklärungen der Allegorie zu folgen, iſt gut; nur ihnen mit Einſchränkung auf Münzen zu folgen, noch beſſer. Da er ſeinen Verſuch von der Allegorie überhaupt für die bildenden Künſte nicht bloß für die Münzen geſchrieben, ſo ſind ſeine Regeln ohne Beſtimmung auf dieſe zu lax, zu weit und nichts unſicherer als der Klotziſche Satz: „die Pflichten des Malers ſind auch die Pflichten des Stempelſchneiders; nur daß jener ein geräumigeres Feld hat.“ Nicht doch! die Allegorien auf Münzen haben ihre eigene Natur; ſie ſind nicht etwa bloß wie Malereien der Kunſt ſelbſt, ſondern allemal der Deutung wegen da; ſie ſind mnemoniſch. Das Bild als Bild iſt nichts; der Sinn des Bildes iſt alles. In allen Schriften wirft Klotz Münzen, Gemmen, Malereien, Statuen grauſam durcheinander; und kaum kann etwas verſchiedeneres an Natur, Zweck und Geſetzen ſeyn! Ein Kunſtwerk iſt der Kunſt wegen da; aber bei einem Symbole, es ſey der Religion, oder der politiſchen Verfaſſung, oder der Geſchichte gewidmet, iſt die Kunſt dienend, eine Helferin zu einem andern Zwecke, ſo bei der Münze. Laſſet

uns alſo die Griechen nicht auf unrechte Art loben; ſie widerſprechen ſolchem Lobe, und es wird Tadel auf ſie, es wird Unwiſſenheit für uns.

Auf der andern Seite laſſet uns auch die Neuern nicht ohne Urſache tadeln. Ich will ihre „durch die häßlichſten Verzerrungen des Geſichts verunſtalteten Ungeheuer, die Klotzens Auge beleidigen, das ſich an die griechiſche Schönheit gewöhnt hat," nicht vertheidigen; aber ſo billig ſollte man doch auch ſeyn zu fragen: iſt dieſes Ungeheuer die Haupt- oder nur eine Nebenvorſtellung? Wenn z. E. ein Herkules als Drachentödter zum Sinnbilde der Tapferkeit daſtünde und der Drache ſelbſt ein häßliches Ungeheuer wäre, nicht der Drache, der Drachentödter iſt das Bild, und jener nur eine unterliegende Vorſtellung. Daß die Alten ebenſo gedacht haben, bezeugen eine Menge Gemmen und Gemälde, die ja doch eigentlichere Kunſtwerke als Münzen ſind. —

Nebenfiguren alſo, aber wenn ſie auch ſelbſt Hauptfiguren wären, noch ſind ſie auf Münzen nichts als Revers; man kehre um, ſo hat man die Deutung. Das ekle Auge des Verfaſſers, das ſich an griechiſche Schönheit gewöhnt hat, wird am meiſten von holländiſchen Münzen beleidigt. „Die Zwietracht, die Tyrannei, die Grauſamkeit ſind als Ungeheuer mit der größten Häßlichkeit vorgeſtellt," und ſogleich hat Klotz den bekannteſten Tadel ihrer Maler und ein Sprüchlein aus Hagedorn fertig, das hier ſo hingehört als Fauſt aufs Auge. Auch ich ſehe lieber das Schöne als das Häßliche, lieber das Liebliche als Caricaturen. Wie aber, wenn die Enthauptung Karls des Erſten durch kein lachendes Geſicht und durch keine Amors angedeutet werden konnte, und das wüthende, vielköpfige Volk alſo als ein vielköpfiges Schlangenungeheuer erſcheint — und nebenan das traurige Haupt des Königes auf dem Boden? Wird da nicht die Vorſtellung von dem Sinne von der Allegorie gleichſam verſchlungen? Und iſt dieß Bild denn anders geſchlagen als um ſo

verſchlungen zu werden? und wird je eine Münze als abſolutes Kunſtwerk gepräget? Iſt ſie je unter den Griechen anders als zum Denkmale gepräget worden? — — So vergißt der Autor die erſten Grundſätze der Künſte, und verwirret ihre Gränzen. Er nimmt ſie als Kunſtwerke und nicht als Denkmale; die Kunſt bei ihnen nicht als Hülfsmittel des Bedeutenden, den Künſtler nicht als Handarbeiter — ſo ſchreibt er von ihnen, und verkennet ihre Natur.

Und das iſt alles was Klotz unter den Griechen fand, um ihnen ihren Rang im Münzengeſchmacke zu geben? — Ja! Und unter den Römern an ihrem Theil nichts beſondres? Wenig als eine ſichere Parallele mit den Griechen, die hier nicht hingehört, und über die ich zu anderer Zeit reden werde. Und nichts beſtimmtes an Urſachen, die den guten Geſchmack herunter gebracht? Nein! und nichts vom diplomatiſchen, heraldiſchen und rechtlichen Urſprunge unſeres Münzengeſchmacks? Auch nein! — O des ſonderbaren Beitrages zu einer Geſchichte!

4.

„Ich thue dem Verfaſſer vielleicht Unrecht. Ein Beitrag kann ja ſo viel oder ſo wenig beitragen als er will.“ — — Ei! ſo muß Klotz nicht großſprechen; denn wie er jetzt ankündiget, hat er über einem weit weitern Thema gearbeitet als ich geſucht habe — nicht bloß an einer Geſchichte des Geſchmacks auf Münzen, ſondern gar an einer Geſchichte des Geſchmacks und der Künſte bei bei einem Volk aus Münzen. Dieſen Faden will er über die merkwürdigſten Perioden der Geſchichte, über Völker und Zeiten verfolgen, und aus ihnen liefern eine Geſchichte des Geſchmacks und der Künſte überhaupt aus Münzen.

Das iſt freilich noch mehr! Auf einer Münze mag ſich immer der Geſchmack einer Nation offenbaren dürfen; aber daß ſie eigentlich eine Tafel des Geſchmacks einer ganzen Nation vorſtellen ſollte, vorſtellen müßte? — Dem erſten Anblicke ſcheint das ſchon ge-

wagt. Auf einer Münze mag ſich immer Kunſt und wenn man will, auch Künſte offenbaren dürfen; daß ſie aber eigentlich eine Zeugin über die Kunſt, ja über die Künſte ſeyn ſollte, ſeyn müßte — noch gewagter: und das iſt doch „die Ausführung der Sache, die ich mir vorgeſetzt habe. Meine Abſicht iſt, aus den Münzen gleichſam eine Geſchichte des Geſchmacks und der Künſte zuſammenzuſetzen und ihre Blüthe oder ihren Verfall aus denſelben zu beurtheilen. Ich werde daher u. ſ. w.“ — — Mich dünkt, der Verfaſſer übernahm, was niemand als etwa ein Sohn der Sibylle ausführen kann.

Die ſchöne griechiſche Münze, und freilich läßt ſich viel daraus erſehen. Das Volk dem ſie gehört muß gebildet ſeyn, Commerz haben, Sinnbilder haben, eine gebildete Sprache haben, Zeichner und Stempelſchneider haben oder gehabt haben: das ſehe ich. Träte ich auf ein fremdes Eiland und fände Münzen, von denen ich vermuthen könnte daß ſie kein Fremder verloren, ſo wären dieſe Muthmaßungen fertig. Aber eine Geſchichte ihres Geſchmacks und ihrer Künſte, den Inbegriff ihres Geſchmacks und ihrer Künſte — unmöglich. Ob ſie Dichter oder Weltweiſe, Bildhauer, Tonkünſtler, und Tänzer neben ihren Stempelſchneidern gehabt, ob ihr Zeitpunkt des Geſchmacks ihnen eigen oder einer Colonie, ob ein langes oder kurzes Drama geweſen, ſehe ich das aus einer Münze? Und iſt nicht eben dieſe frappante Intonation: ich will aus Münzen eine Geſchichte des Geſchmacks und der Künſte geben! nach allen Zeitungspanegyriken auf Klotz, ſein erſtes Verdienſt bei dieſem ganzen Buche? Indianer, Perſer, Araber! was kann man aus euren Münzen nicht weiſſagen?

Jetzt eine Sammlung, oder, wenn man kann, die ganze Menge griechiſcher Münzen, und zwar, welches noch angenommener heißt, in ihrer Zeitfolge nach und neben einander — allerdings kann man jetzt vieles auf die Nation ſchließen, was Geſchichte, Regierung,

Beſchaffenheit ihres Landes, ihre Kleider, Waffen, Gebräuche, Gebäude, Religion und dergleichen anbetrifft. — Hieraus läßt ſich ungefähr ein Nationalcharakter bilden, der viel in ſich hielte, aber keine Geſchichte des Geſchmacks und der Künſte; — ich wollte daß ein numismatiſcher Goguet ſo ein Werk ſchriebe. Wohlverſtanden, daß er in ſeinen Schlüſſen keinen Schritt vergebens thue, bei jedem den Grad der Wahrſcheinlichkeit in Maß nehme und den ſeltenen philoſophiſchen Genius hätte einzelne Data niemals zu allgemein zu generaliſiren, noch auch dieſſeit des Ziels ſtehen bleibe, auf welches man zu ſchließen könnte — wäre dieß, was ſich bei Klotzen faſt alles im Gegentheile zeiget, ſo hätte man freilich „eine Geſchichte des Geſchmacks und der Künſte bei den Griechen aus Münzen," aber auch zugleich ein in Beiſpiele gebrachtes Lehrbuch der hiſtoriſchen Wahrſcheinlichkeit, eine Logik hiſtoriſcher Schlüſſe, nicht eine Sammlung kahler Allgemeinſätze.

Vorausgeſetzt wird hier zum Grunde der ganzen Schlußfolge, daß die Griechen auf der Bahn ihrer Cultur ſelbſt fortgegangen, nicht etwa von der unſichtbaren Macht fremder Völker darauf fortgetrieben und umhergeſtoßen ſeyen, daß alſo aus ihrem Laufe die Kraft der Nation mit Grunde berechnet werden könne. Was es für Fehlſchlüſſe gebe dieſen Lauf anzunehmen, und zu berechnen wo er nicht iſt, werde ich am andern Orte an den Griechen zeigen; hier die Römer.

Aus der römiſchen Münzenfolge eine Geſchichte ihres Geſchmacks und der Künſte iſt durchaus trüglich; denn nicht ſie, eine fremde Nation iſt's, die durch ſie wirket. So viel aus ihren Münzen geſchloſſen werden mag — auf ihren Geſchmack und Liebe zu den Künſten wenig. Was in dem römiſchen Geſchmacke und Künſten denn eigentlich römiſch, was hingegen nur von Griechen geformt nach der Römer Weiſe geweſen? wo die Römer ſelbſt gedacht und gearbeitet, oder nur denken und arbeiten laſſen? verliert ſich in

den Schatten; und iſt dieß nicht eben das Hauptlicht „einer Geſchichte des Geſchmacks und der Künſte Roms aus Münzen?“ Wie? wenn die Griechen bis auf jedes einzelne verloren gingen, wie würden die Römer nicht ſiegprangen? Da ſie aber nicht verloren ſind, da wir aus andern Quellen als aus Münzen es wiſſen wie ſehr ſie in den Geſchmacks- und Kunſtlauf der Römer unſichtbar eingewirkt, welchen Behaupter wird das nicht zweifelhaft machen aus Münzen ihre Geſchmacks- und Kunſtgeſchichte zimmern zu wollen?

Die Zeit der ſogenannten gothiſchen Münzen. Daß ihre Urheber keine Griechen und Römer weder an Geſchmack noch an Kunſt noch an irgend etwas geweſen, das ſieht der Blinde; ja es laſſen ſich die Urſachen ſogar einſehen, warum ſie nicht das eine, nicht das andere haben ſeyn können. Es läßt ſich ſogar der falſche Geſchmack der dieſe Völker angefüllt, nach ſeinem Urſprunge und Geſchichte berechnen; und ob ich gleich kein Polykarp Lyſer bin, ſo wünſchte ich dieſen Zeiten einen ſolchen Berechner, aber einen der ſich vor dem Namen der Barbarei nicht ſcheue, noch dieß Wort ſo überhin nehme als wir gemeiniglich im Zeitlaufe der Geſchichte, wenn wir aus Griechen und Römern, voll von ihrem Geſchmacke, kommen, hinzuwerfen pflegen. Ein Erklärer iſt mehr als Tadler, und der muß er ſeyn, weil unſer Erbgeſchmack alle ſein gutes Herkommen von daraus ableitet.

Wieder alſo ein Beitrag zur Geſchichte des Geſchmacks und der Kunſt? Immer ja! Da dieſem Zeitpunkte aber ſein Geſchmack und ſeine Kunſt nicht ſo ganz eigenthümlich, da die Literatur dieſer Völker, ſo verdorben als ſie ſey, urſprünglich eine fremde Colonie iſt, die ſich im ſtillen mehr oder weniger ausgebreitet haben kann, ſo wird, nach Maß dieſer Ausbreitung, in eben dem Maße auch eine Geſchichte des Geſchmacks und der Kunſt aus Münzen unſichrer. Es iſt keine Hypotheſe, es iſt eine von den Kennern der mittlern Zeit längſt angenommene Sache, daß die Reformation der Wiſſen-

ſchaften wahrhaftig nicht mit einmal losgebrochen, ſondern lange im ſtillen genährt, gewachſen, gereift ſey. Und eben dieſer Fortgang des ſtillen Wachsthums iſt der auf Münzen bemerkbar? Galt hier nicht einmal für alle Herkommen, Nationalgeſchmack der bleierne Druck des Zeitgeiſtes? Unter dieſem konnte nicht immer viel reifender guter Geſchmack liegen, der ſich nur nicht äußern durfte, und am wenigſten ja auf Münzen zuerſt äußern konnte. Galt wohl auf dieſen etwas mehr als Herkommen, das Joch des Jahrhunderts? Wie viel verliere ich aber in einer Geſchichte des Geſchmacks, wo ich dieſe reifenden, ausbrechenden Samenkörner verliere? Wie oft kann ich irren? Wie oft auf das Ganze unzuverläſſig ſchließen?

Endlich die neuere Münzgeſchichte, und eben ſie iſt die unzuverläſſigſte auf einer Geſchichte des Geſchmacks und der Künſte bei ganzen Völkern und Zeiten. In dieſen iſt die ganze ſchönere Numismatik ein Zweig griechiſcher und römiſcher Zeiten, in die Geſchichte des damaligen Zeitgeſchmacks eingepfropfet; nichts weniger aber als ein im Boden des Jahrhunderts ſelbſtgewachſener Stamm. Bilderſchrift, Sprache und Kunſt iſt Nachahmung der Alten: immerhin alſo eine Zeugin daß der Urheber dieſer Münze die Alten gekannt und nachgeahmt, um ein Haar, aber auch nichts weiter. Ob der gnädigſte Fürſt, der auf der Münze ſteht, und dem Urheber und Künſtler ſeinen guten Geſchmack allergnädigſt vergönnet; ob jedermann, der dieſe Münze in ſeiner Taſche getragen, ob das ganze Publicum, Land, Volk und Zeit eben den Geſchmack gehabt, iſt, dem erſten Anblicke nach, die abenteuerlichſte Folge. Wie würde doch in den neuern Zeiten die Geſchichte des Geſchmacks und der Künſte durcheinanderlaufen, wenn hie und da ein einzelner guter Medailleur, ein Antiquitätenprofeſſor, dem eine Münzenallegorie und Inſchrift geräth, ſogleich ein Zeuge ſeyn ſollte, wie ſehr ſein durchlauchtiger Herr den Geſchmack geliebt und gehabt, wie erleuchtet ſein Jahrhundert im Geſchmack und in Künſten geweſen? — Faſt

nichts kann mehr Mitleiden verdienen als dieſe Schlußfolge. Wie? ein um Lohn gedungener geglückter oder verunglückter Münzenſchmied, ein Schulmonarch, der ſeinen lieben Alten eine Allegorie und Aufſchrift entwenden kann — der ein Rüſtzeug für den Geſchmack und die Künſte ſeiner Zeit, der ein Praxiteles ſeines Jahrhunderts an die Nachwelt? Ohne daß ſein Jahrhundert vielleicht ihn verſteht, beurtheilt, ſchätzet, ſoll er ihren Geſchmack und Kunſt predigen!

Ebenſo unbegreiflich iſt die Gegenſeite der Schlußfolge auf den böſen Geſchmack neuerer Zeiten und Völker aus Münzen. Ein Land das einem Staatsſyſteme, einem Ceremoniell, einem Herkommen alter Jahrhunderte von böſem Geſchmack unterworfen iſt; eine Zeit, deren Religion höhere und geiſtigere Zwecke hat, als in Allegorien auf Münzen zu paradiren; ein Volk, deſſen Sprache faſt vortrefflich, wiſſenſchaftlich und genau ſeyn kann, nur daß ſie, geradeaus geſagt, keine Münzenſprache iſt; eine Nation, deren Merkwürdigkeiten ebenſo verwickelt von der politiſchen Wiſſenſchaft ſind, daß ein einzelnes Münzenſymbol ſie nicht vorſtellen kann; ein Volk, das aus der verblümten Bilderzeit hinaus Wahrheit ſuchet und Wahrheit findet; ein Volk endlich, in dem die Münzen und der Geſchmack auf denſelben durchaus für keine Production des Publicums gelten kann — ein ſolches Volk ſoll ſich ſeine Geſchichte des Geſchmacks und der Kunſt aus Münzen weiſſagen, ſich ein Buch durch mit einem andern, deſſen Numismatik himmelweit von der ſeinigen abliegt, hämiſch vergleichen laſſen? Wer iſt Bürger dieſes Volks und ſagt nicht: unde mihi lapides?

5.

Klotz fährt fort:

„Ueberhaupt können wir die bildenden Künſte als verborgene Verrätherinnen der Denkungsart desjenigen anſehen der ſich mit ihnen beſchäftiget. Die Wahl des Gegenſtandes und die Bearbeitung desſelben malen uns den Künſtler auf eine ihm ſelbſt unbemerkte

Art. Ein Werk eines Künſtlers iſt oft eine noch getreuere Schilderung ſeines ſittlichen Charakters, als eine Schrift das Bild des Schriftſtellers. Wir leſen in jenem noch deutlicher als in dieſer die Triebfedern die den Geiſt des Künſtlers in Bewegung geſetzt und die Neigungen welche gleichſam ſeine Hand geleitet." [1]

So unbeſtimmt und moderecht als dieſer Allgemeinſatz hier ſtehet, iſt er wieder bloß das Meteor von einer Bemerkung. Welche bildende Künſte ſind Verrätherinnen der Denkungsart desjenigen der ſich mit ihnen beſchäftigt? Ohne Zweifel die ihm Wahl, Eigenheit und Eigenſinn erlauben; dieſes ſind nicht alle in einem Grade, ja die vollkommenſten der bildenden Künſte erlauben am wenigſten. Die Bildhauerkunſt, die Baukunſt hat bei ihren Idealen ſo hohe und ſtrenge Regeln daß es wohl kaum dem Künſtler frei ſtehet mit der Kunſt gleichſam zu buhlen, die eine göttliche, königliche Juno iſt. Die Malerei, die in allem ungemein viele Eigenheiten, Veränderungen und willkürliche Pinſelſtriche erlaubt, mag an ihrem Theil eine verborgnere Verrätherin der Denkart ſeyn als alle Sibyllenbrüder wollen: die Modebeiſpiele, die Klotz anführt, [2] vom ſanften Raphael und vom ernſthaften Angelo, vom hitzigen Hannibal Caraccio und vom ſchreckhaften Ribera, und vom niedrigen Brouwer, vom verſäumten Kupetzki, und vom fühlbaren Vandyk — alle dieſe Taſchenraritäten ſind aus ihr, der Malerei; und in ſo gutem Tone ſie auch mögen geſagt ſeyn, was gehen ſie die Münzkunſt an? Unter allen kann dieſe am wenigſten vom Künſtler verrathen; ſelten iſt der Erfinder der Medaille auch der Zeichner, der Stempelſchneider, der Arbeiter; meiſtens iſt dieſer nur der Handarbeiter von dem Kopfe des erſten — und wie nun? daß die Münze „eine noch getreuere Schilderung ſeines ſittlichen Charakters ſeyn ſoll als eine Schrift das Bild des Schriftſtellers," welch ein Dunſt! — Unter

[1] S. 10. 11.
[2] S. 12.

allen bildenden Künſten iſt das Münzengepräge am wenigſten freies Kunſtwerk. Landesherrſchaftliches Hoheitszeichen, Denkmal einer Begebenheit, veranlaßtes Symbol — alſo der Hofherrlichkeit, der Geſchichte, des Bedeutenden wegen, dazu iſt's. Das Schöne tritt zurück, und wie weit hintennach die freie Wahl des Künſtlers? die Willkür ſeiner Bearbeitung? ſeine Denkungsart? zudem die Triebfedern die ihn in Bewegung geſetzt? zudem gar ſein ſittlicher Charakter? und gar deutlicher als eine Schrift das Bild des Schriftſtellers malet? Das alles, liebe Göttin Moneta, auf einer Münze.

Es iſt nicht gut daß es dem Verfaſſer beinahe zur Gewohnheit geworden die Gedanken anderer ſo anzuführen daß ſie ſich ſelbſt kaum mehr ähnlich ſehen, und ſo ſelbſt mit ſeinen Leibautoren. Hier [1] citirt er z. E. ſo ſeltſam und weitſchweifig als der verſpottete [2] Grillo ſeinen Pindar nicht beirufen kann um einige Seiten des unbeſtimmteſten Gemiſches zu beſtätigen: „So wahr iſt der Ausſpruch eines Mannes welcher die tiefen Einſichten und alle Eigenſchaften eines großen Genie's" u. ſ. w. — Wie? und dieſer wirklich große Mann ſollte mit ſeinem Ausſpruche das vorhergehende Getümmel von Halbwahrheiten beſtätigen? Er es beſtätigen daß alle bildenden Künſte überhaupt als verborgne Verrätherinnen der Denkungsart desjenigen ſind der ſich mit ihnen beſchäftigt? Er es beſtätigen daß ein Werk eines Künſtlers eine noch getreuere Schilderung ſeines ſittlichen Charakters (ſeines ſittlichen Charakters!) ſey als eine Schrift das Bild des Schriftſtellers? Er die erniedrigende Beſichtigung anrathen, in einem Kunſtwerke die Triebfedern leſen zu wollen, die den Geiſt des Künſtlers (wie eines Taglöhners) in Bewegung geſetzt, und die Neigungen welche ſeine Hand geleitet? Er mit dem Geiſterſehen zufrieden ſeyn, in Kunſtwerken nichts ſo eigentlich als das vornehme, oft ſo unverſtandne, Wort: ſittlicher Charakter! ſehen zu

[1] S. 14.

[2] S. Klotzens bibl. St. 3.

wollen? — So ſchielende Anführungen die Klotz zur Zeit und Unzeit auf der Zunge hat, entehren, und einen von Hagedorn entehren ſie doppelt. — — Wir wollen es unterwegens laſſen, aus der Lippe Leopolds des Großen auf ſeinen Münzen den ſittlichen Charakter, die Triebfedern, die Neigungen, den Geiſt, die Denkungsart ſeines Stempelſchneiders zu weiſſagen.

Ich wünſche unſrer Zeit, die ſich beinahe darein verliebt hat aus Dichtungs- und Kunſtwerken den ſittlichen Charakter des Dichters und Malers zu ſtudiren, einen zweiten Leſſing, der die Gränze zwiſchen Dichtkunſt und perſönlicher Sittlichkeit, zwiſchen Kunſtwerk und Charakter ſcheide. Auf den Münzmeiſter aber der ſeine Denkungsart auf Münzen offenbaret, wird der ſich wohl nicht einmal herablaſſen wollen und dürfen: denn dieſer wiſcht durch die Hände. — — Das war der Künſtler; und

2. Der Fürſt.[1] „Auf eine zwar verſchiedne, aber eben ſo deutliche Art ſcheint der Fürſt, welcher die Bilder zu Münzen entwirft, und die Aufſchrift dazu ſetzt, ſeine Denkungsart an den Tag zu legen." Und wie viel Fürſten ſind's denn die Bilder zu Münzen entwerfen, und die Aufſchrift dazu ſetzen? Und wenn ſie es thun, wie werden ſie ſich auf Denkmälern anders ſchildern als ſie ſich der Welt und der Ewigkeit zeigen wollen? Worauf kann ich alſo mit Zuverläſſigkeit ſchließen? Da auf alten Münzen ſelbſt die entſchloſſenſten Geſchichtsforſcher aus der Numismatik nicht Herz genug gehabt jede Vorſtellung eines Kaiſers oder Königes für ein Sinnbild ſeines Charakters anzunehmen: wie? ſo hätten wir's bei den Neuern? Was für eine einförmige und falſche Charakteriſtik, die Denkungsart der Fürſten (man überdenke den wichtigen Namen) aus ihren Münzen zu ſtudiren? Welcher römiſche Tyrann wäre alsdann nicht Vater des Vaterlandes? welcher ſchlä'rige Monarch neuerer Zeiten nicht auf ſeinen Münzen thätig, tapfer, groß und edel?

[1] S. 15.

Statt daß man Klotzens Wahrſagungskunſt aus Münzen durch einen Contraſt neuer und alter Beiſpiele lächerlich machen könnte, will ich im ganzen Buche ſeine Beiſpiele aufſuchen, da er mit der geheimnißvollen Miene eines Weiſſagers herantritt: ei doch! habe ich nicht getroffen? — Nur ei doch! daß ich nicht lauter Meteore von prächtigen Perioden abſchreiben müßte: „der gothaiſche Ernſt[1] welcher ſeinen Unterthanen da ein Muſter gab, wo er ihnen keine Geſetze geben konnte, ſchämte ſich nicht auch auf ſeinen Münzen zu bekennen daß er ſich überzeugt habe, es ſey das Glück und die Pflicht eines Fürſten, ein Freund und Verehrer der Religion zu ſeyn. Wir leſen auf ſeinen Münzen den Charakter eines Prinzen der ſeinen ehrwürdigen Beinamen, welchen der Kaiſer Ludwig durch Einfalt und thörichte Freigebigkeit von den Mönchen erkaufen mußte, durch die Rechtſchaffenheit ſeines Herzens erlangt hat, und deſſen vortreffliche Geſinnungen deſto größere Hochachtung verdienen, da er ſie nicht aus einer Schwachheit und einem Unvermögen im Nachdenken angenommen hatte, ſondern, weil er nach Prüfungen, deren ſein großer Geiſt fähig war, ſie für wahr gefunden.“ Welcher Parenthyrſus von Denkungsart, den kaum ein Geſchichtſchreiber, der ſein ganzes Leben vor ſich hätte, anſtimmen ſollte, von Denkungsart die kaum ſein Buſenfreund ſo unwiderſprechlich predigen wollte!

Nun aber die Medaillen andrer Fürſten, die nach der Geſchichte auch rechtſchaffen und fromm geweſen; ihre Münzen indeß haben nichts auszeichnendes und ſchautragendes von Frömmigkeit — was gält' es wenn man im Gegenſatze unſers Autors ſie als Negativen charakteriſirte? Nun alte Münzen die auch mit der Pietas prangen, was gält' es wenn man im Tone unſers Klotz ihre Frömmigkeit charakteriſirte? Was? wenn man allen Fürſten die nicht, wie Ernſt, die Münzen zu Heroldstafeln ihrer Frömmigkeit gemacht, dieſe und

[1] S. 17.

die ewige Seligkeit ab-, allein denen die davon auf ihren Münzen geprediget, ſie zuſpräche? —

Offenbaret ſich der Geiſt Ludwigs des Vierzehnten, welcher ſeiner Ehrbegierde keine Gränzen wußte, und ihr mit Freuden Treue, Menſchenliebe und das Wohl ſeiner Länder aufopferte, nicht eben ſo deutlich auf den Münzen dieſes Königs als in allen ſeinen Handlungen?“ [1] Nichts weniger! und mich wundert daß ein Geſunder ſo etwas behaupten könne. Vielmehr iſt auf Münzen nichts als die Größe, die Tapferkeit, der Heldenmuth Ludwigs, recht das Ideal eines Ludwigs des Großen ſichtbar. Eine gränzenloſe Ehrbegierde, eine freudige Aufopferung der Treue, der Menſchenliebe, des Wohls ſeiner Länder offenbart ſich da nicht, und Ludwig würde es der Akademie ſchlecht verdankt haben wenn ſie ſo etwas auf Münzen hätte offenbaren wollen. Umgekehrt kann beinahe kein Fürſt ſeyn deſſen wirkliche Handlungen und Münzvorſtellungen, was Geiſt, was Charakter anbetrifft, uneiniger ſeyn können; und Gnade allen Königen und Fürſten des Jahrhunderts Ludwigs und unſrer Zeit, wenn die Nachwelt ſo, wie Klotz, der Richter unſrer und der Vorwelt, aus Münzen ihr Urtheil fällen, auf Münzen Geiſter ſehen, Charaktere kennen, Denkungsarten erforſchen, und ſo den Rang beſtimmen wollte. Wie ſehr riefe alsdann Ludwig vor allen Neuern hervor! und wie klein iſt oft die Veranlaſſung zu ſeiner prächtigſten Münze!

„Mir wenigſtens,“ fährt Klotz fort, [2] „gibt die Akademie welche dafür bezahlt wurde daß ſie ihren Stifter durch prahlende Münzen vergnügte, keinen geringern Beweis von der damals in Frankreich herrſchenden Schmeichelei und allgemeinen Bemühung den König leichtſinnig zu vergöttern, als jener Biſchof welcher von dem Strome der Niederträchtigkeit als im Ludwig“ — ich kann den redneriſchen

[1] S. 19.
[2] S. 19.

Ton, bei den Geſchichtchen eines Biſchofs der Ludwigen zu gefallen keine Zähne haben will, nicht aushalten — fühlt denn Klotz nicht daß dieß Eine Geſchichtchen ſein ganzes Syſtem der Hieroſkopie aus Münzen umwerfe? Konnte eine ganze Akademie, die dafür bezahlt wurde, auf ihren Münzen nichts als ſchmeicheln; kann eine Legion von Münzen noch ſo wenig Zeugin über den Charakter eines Prinzen werden; ein ganzes Jahrhundert beinahe konnte im Strome prächtiger Lügen fortgehen — „ach Sire! wo findet man alsdann jemand der Zähne hat?“ wer wird alsdann den Charakter, die Denkungsart, die Wahrheit eines Fürſten aus deſſen Münzen leſen wollen?

Des Fürſten Hauptbeſchäftigung etwa könnte man noch endlich aus vielen Münzen, am liebſten aus allen ſeinen zuſammen genommen, erſehen; ungefähr die Richtung ſeiner Naſe und das Profil ſeines Geſichts. Aber Geiſt, Denkungsart, hiſtoriſcher Charakter, Wahrheit? — Alle Münzen haben gleichſam den Ton, den ſie als Münzen anſtimmen müſſen; ſo wie eine Epopöe eine Erhebung über die Geſchichte, und das Drama eine Erhöhung über das gemeine Leben zum Weſen hat. Wer nun eine Epopöe zur Urkunde, und ein Drama zur Moral des Lebens machen kann, der ſtudire auch die Geſchichte vom Geiſte und Charakter eines Prinzen aus ſeinen Münzen, und aus ſeinem Grabmonumente, wo, ohne noch an unterthänige Schmeicheleien und Lügen zu gedenken, beide ſchon ihren Ton, ihr Epos haben, der immer, ja auch bei der wahrſten Aufſchrift, poetiſche Natur hat, und keine hiſtoriſche Natur haben will. — — Wie ſehr könnte ein Fürſt den Verfaſſer in Verlegenheit ſetzen, aus den Münzen ſeiner Vorfahren die Geſchichte ihrer Denkungsart zu entwerfen? Und zufolge dieſes Grundſatzes würde ich ihm wahrhaftig nicht ſeine Parenäſis über die Münzen neuerer Zeiten nachſchreiben, um dieſe nach ſeinem Calcul zu charakteriſiren, und Augen zu zeigen die nur ein Angelo, Pietro di Cortona, Nikoſtratus, Addiſon und Klotz haben!

Drittens aber, und endlich: [1] „Ich glaube nicht zu irren wenn ich den moraliſchen Charakter gewiſſer Nationen und gewiſſer Zeiten auf den Münzen ſuche und entdecke.“ Weiß Klotz was eine Nation, eine Zeit, ein moraliſcher Charakter einer Nation und Zeit ſey: die Feder würde ihm entfallen ſeyn, da er ſo etwas ſchreiben wollte. Nicht auf den moraliſchen Charakter der Griechen und Römer einmal, als Zeiten, als Nationen betrachtet, läßt ſich aus ihren Münzen, aus allen ihren Münzen zuſammengenommen, ſchließen; und in neuern Zeiten, auf neuere Völker, wo die Numismatik beinahe ganz Privatſache, beinahe ganz hiſtoriſche Urkunde iſt, im Tone des Herkommens, das auf Münzen einmal gäng und gäbe geworden — da aus ihnen auf den moraliſchen Charakter ganzer Nationen und Zeiten ſchließen?! —

Klotz führt Beiſpiele. [2] „Die Gewalt des Aberglaubens und einer ſklaviſchen Unterwerfung gegen die Prieſter herrſcht in den Büchern und Briefen jener finſtern Zeiten eben ſo ſehr als auf den Münzen welche die Fürſten, vornehmlich in Deutſchland, damals ſchlagen ließen, als man theils zu unmächtig und ſchwach war ſich der geiſtlichen Herrſchaft zu widerſetzen, theils noch der wohlthätigen Hülfe der Weltweisheit, dieſer Freundin und Schweſter der Religion, entbehrte, um die Feſſeln des Vorurtheils zu zerbrechen. Iſt es zu verwundern daß ein ſolches Zeitalter nichts lieber auch auf Münzen ſah als Kreuze, Schlüſſel, Bücher, Biſchofsſtäbe und Kirchen.“ — — Wie? die mittelmäßigſte Kenntniß der mittlern Geſchichte und Rechtsgelehrſamkeit, die diplomatiſche Staurologie und Sphragiſtik, zeigt ſie nicht daß Kreuze und andere Zeichen altes Herkommen geweſen, das freilich im Anfange aus Aberglauben aufkam, nachher aber Jahrhunderte hinweg urkundliche Gewohnheit, beſtimmtes Rechts- und Hoheitszeichen u. ſ. w. blieb — wie alſo in jedem

[1] S. 15.
[2] S. 15.

Jahrhundert, und in jedem Subject ein Zeuge auf moralischen Charakter? Wie manche von diesen werden noch heutzutage signiret wo sie ihres Orts sind? Und in den damaligen Zeiten sollte man sie aus gutem Wohlgeschmack unterlassen, sich den Haß der Geistlichen, und vielleicht die Ungültigkeit der Gepräge zuziehen die sich dem Herkommen nicht unterwerfen? Nicht lieber ein Kreuz signiren wo es zeit- und landüblich war als ein Thor und ein Ketzer, des guten Geschmacks wegen, seyn wollen? Unzeitiges Anbringen des guten Geschmacks zuerst auf einer Münze, noch unzeitiger aber, da wo alles Herkommen ist, guten Geschmack suchen und verurtheilen wollen! —

„Man hat den Holländern oft eine beleidigungsvolle Verachtung gegen Könige und Fürsten vorgeworfen. Ob man ihnen gleich die Begierde, über andere zu lachen und zu spotten, gelassen so hat man doch die Artigkeit, Höflichkeit und den Anstand von ihren Satiren getrennet. Die bei vielen Gelegenheiten in Holland erfundenen und geschlagenen Münzen bestätigen jenes Urtheil vollkommen." [1] Aber wer hat sie erfunden? Wer hat sie prägen lassen? Gewiß nicht die ganze Nation, über deren sittlichen Charakter der Verfasser nach dem Völkerrechte so billig urtheilt; oft Privatpersonen, und oft Fremde. Wer die Freiheit der holländischen Münze kennet, den Zusammenfluß so vieler Nationen daselbst, das Interesse das dieß Volk des Commerces wegen an den Begebenheiten der meisten Länder hat, und dann die ehrliche Dreistigkeit, die sich der Holländer nimmt seine Meinung heraus zu sagen, und dann die ehrliche Dreistigkeit anderer, die sich hinter diesen Schirm verstecken — der wird sich, ohne in den Loostopf der Sibylle greifen zu dürfen, die Menge satirischer Münzen, die in Holland herauskommen, erklären können. Wird er aber auch den weisen Schluß auf den Charakter und zwar den moralischen Charakter der

[1] S. 20.

Nation „beleidigungsvolle Verachtung gegen Könige und Fürſten, Begierde über andere zu lachen und ſpotten, Mangel der Artigkeit, der Höflichkeit und des Anſtandes?“ Ich weiß nicht; wenigſtens kenne ich den Holländer zwar als einen Menſchen der ſeinen trocknen Spotteinfall rein weg ſagt; aber als ein Thier, das ſo begierig wäre über andere zu lachen und zu ſpotten, das eine beleidigungsvolle Verachtung gegen Könige und Fürſten eben zu ſeinem „moraliſchen Charakter“ hätte — das mag ein Holländer wiſſen.

Ueber Holland kommt Klotz an ſein liebes Vaterland, um den ſittlichen Charakter desſelben aus Münzen zu erklären.[1] „Es war eine Zeit, da Deutſchlands Fürſten es für eine Ehre hielten, große Weinfäſſer zu bauen, ſo wie etwan andere Fürſten ſich beeiferten ihren Geſchmack an der Bildhauerei und Baukunſt zu zeigen. Damit auch die Nachkommenſchaft die wichtige Geſchichte des Heidelbergiſchen Faſſes erführe, wurde dieſelbe im Jahre 1664 durch zwei Münzen verewiget, wovon die eine mit den elendeſten Reimen angefüllet iſt. — — Ich, als ein Deutſcher, ſchäme mich den Schluß hieraus zu ziehen welchen ein Ausländer leicht machen wird.“ — — Nur herausgeſagt! der Schluß ſoll vom Weinfaſſe einer Münze auf nichts minder als den ſittlichen Charakter, den ganzen ſittlichen Charakter, die Denkungsart, den Geiſt der Deutſchen gehen; denn Deutſchland verräth ſich ja gegen die Ausländer hiermit ſo ſtark daß er, Klotz, als ein Deutſcher, ſich deßwegen gegen die Ausländer faſt ſchämet ein Deutſcher zu ſeyn. —

6.

1. Münzen können nicht eigentlich auf den Geſchmack eines Volks, einer Zeit zeugen, wenn das Münzweſen nicht ein Werk des Volks und der Zeit iſt. Nichts iſt deutlicher als dieſe Einſchränkung; nichts räumt auch mehr auf. In Griechenland, zu den Zeiten der Republiken, war das Münzweſen eine Sache des Publicums; die

[1] S. 21.

Vorſtellungen waren entweder öffentlich beſtimmt, oder, wenn ſie neu beſtimmt wurden, von der Obrigkeit, die den Staat vorſtellte. Man konnte alſo in gelindem Verſtande ſagen, dieſe wählte im Namen des Volks, das wenigſtens ihr Bild und Aufſchrift kannte, beurtheilen konnte, und vielleicht gebilligt hatte. — In den republicaniſchen Zeiten Roms weiß man die ſtrengen Münzgeſetze, die kein Privatbild auf die Münzen zuließen. In dieſen Zeiten kann man noch ſagen daß die Münzen ein Werk des Publicums; allein man weiß auch wie ſimpel und einförmig beinahe ſie damals gerathen, da man in freien Republiken nie gern ohne Noth Abänderungen macht.

Zu den Zeiten einer Monarchie kann ſich aus vielen Urſachen die Münzenkunſt mehr aufnehmen; allein um ſo uneigentlicher ſchon ein Werk des Publicums. Unter einem Philippus, und Alexander dem Großen, und den Ptolemäern, und den Cäſaren ſind die Münzen vortrefflich; ſie können über nichts als die Unverwerflichkeit derer zeugen, denen der Hof die Münzſorge aufgetragen, und, wenn man will, über die Güte des Hofgeſchmacks. Unter Ludwig XIV war die Akademie der Inſchriften das Publicum das Münzen ſchuf — ſie dem ganzen Frankreich, das ſie größtentheils nicht verſtand, zur Laſt zu legen, wäre ungerecht. Zu Chriſtinens Zeiten waren ihre Antiquitätenlieblinge das gebildete ſchwediſche Publicum, das ſich nach ihrer antiquariſchen Königin bequemte. Und die Cultur Rußlands aus den guten Münzen zu berechnen,[1] die unter der Kaiſerin Anna und andern geſchlagen, iſt für Rußland eine ſehr leidige Ehre, die ihm ein Mitglied der Akademie und ein Stempelſchneider verſchaffen und verderben kann. Ich weiß daß Klotz alle dieſe Beiſpiele für ſich anziehet, und in ſeinem ſüßen Molltone ſinget: „wie genau mit der Verbeſſerung der Wiſſenſchaften und Künſte in einem Lande auch eine beſſere Geſtalt der Münzen ver-

[1] S. 170.

bunden ſey, können wir unter andern auch aus Rußlands Beiſpiel ſehen u. ſ. w. Man mag mir immer einwenden daß die Künſtler Ausländer ſind: es zeigen doch allezeit jene Schauſtücke den Geſchmack der Großen des Landes und die Liebe des Hofes zu den Künſten" — und da er ſich alſo nichts einwenden läßt, ſo zucke ich die Achſeln.

Hume ſoll für mich reden. Er macht bei ſeiner vortreflichen Abhandlung von dem Urſprunge und Fortgange der Künſte und Wiſſenſchaften gleich anfangs den Grundſatz: „was auf wenige Perſonen ankömmt, muß großentheils dem Zufalle oder verborgenen und unbekannten Urſachen zugeſchrieben werden; nur was aus einer großen Anzahl herkommt, kann oftmals aus beſtimmten und bekannten Urſachen erkläret werden." Er gibt von dieſem Grundſatze die ſcharfſinnigſten Gründe, und mit ihnen fällt das Gebäude des ganzen Klotziſchen Werks. Bei neuern Münzen kommt es nur auf zwo Perſonen an, einen Erfinder und einen Künſtler; ſo iſt das Ding gut oder böſe. Und wie kann hier der Zufall tyranniſiren! Der Erfinder, vielleicht ein Mann von Geſchmack und Wiſſenſchaft, iſt eben kein Münzenkopf, er iſt ein Grübler — die Münze iſt verdorben! Er hat eben jetzt ſein böſes Stündlein; ihm will kein Münzeneinfall glücken — verdorben! Er hat in dieſem und dem Punkte ſeinen Eigenſinn — verdorben! Er iſt ein Ausländer, vielleicht durch einen Zufall dahin geſpielt, vielleicht ungeſchätzt, vielleicht verachtet; vielleicht durch einen Zufall zur Ehre Erfinder zu ſeyn gekommen; vielleicht zu einem glücklichen Einfalle, durch das Aufſchlagen eines Buchs, vielleicht in einem glücklichen Traume zu dieſem glücklichen Einfalle gelangt, ich weiß nicht wie? — So auch ſein Künſtler; ſie mögen ſich ſecundiren oder entgegenarbeiten — es ſind zwo Privatperſonen, und ſie ſollen mit ihrer Armſeligkeit für oder gegen den Geſchmack eines ganzen Landes ſtreiten? —

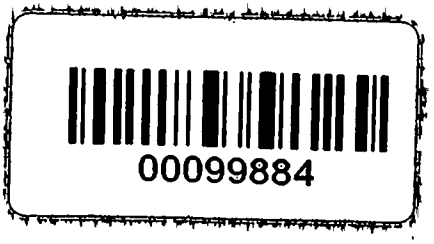
Wenn aber viele Münzen von einerlei Art — o so sind auch viele Reihen von Zufällen von einerlei Art; genug, bei uns ist keine Münze national, keine Sache des Publicums, so kann auch ihr Zeugniß nicht öffentlich seyn. Der größeste Theil des Klotzischen Buchs ist auf diesen Schluß gebauet.

2. Nie kann etwas ein Zeugniß vom Geschmacke seyn, wenn es nicht ein freies Kunstwerk ist, und das ist die Münze bei uns selten. Lessing hat die alten Religionskünstler von der Regel seiner strengen Kunst beurlaubet, und Klotz redet ihm zu gefallen die Beurlaubung nach, die er doch in allen seinen Schriften so schlecht anwendet. Schon bei den Alten war die Münze Symbol — bei uns gar historisch, politisch, kirchlich, landesherrliche Urkunde — wer will sie nach Gesetzen der Kunst richten? Geldeswerth tritt voran; Herrschaftszeichen hinten drauf; Denkmal der Geschichte alsdann; nun erst Symbol — und nach allem erst Geschmack; will dieser sich vordrängen, wie übel kann er oft zurückkommen! Ich habe den Unterschied gezeigt, ich mag ihn nicht wiederholen.

Eben daher nimmt sich in sehr unabhängigen Monarchien, wo alles auf die Willkür und den Geschmack des Landesherrn ankommt, die Münzenkunst eben so leicht auf als sie in einem Lande voll Fürsten und Stände, voll Staatsrecht und Herkommen, wie z. E. Deutschland ist, dem anderweitigen guten Geschmacke unbeschadet, leider, zurückbleiben muß. Ich wünschte daß ein Mann von Staatskunde zugleich der Lehrer des Geschmacks, der Könige und Fürsten geworden wäre.

3. So sehr ich auch den Münzen Geschmack wünsche, so sehe ich doch eine Reformation ihrer am wenigsten als die Reformation eines Landes an. Nach unserer Verfassung kann von ihnen am mindesten der bessere Geschmack ausgehen, da sie nur durch das schwächste Band mit der Cultur einer Nation in Wissenschaften und

Künſten zuſammenhängen. Und nimmer — doch genug, die Klotziſche Schrift, ihrem Tone und Inhalte, ihrer Schlußart und Ordnung nach, zuſammt den Lobſprüchen die ſie ertheilt und erhalten, wird unſrer Nachkommenſchaft eine ſo ſchöne Probe vom bündigen Geſchmacke unſerer Zeit geben daß ich ihr alſo mit gutem Herzen die Ewigkeit wünſche, und unwillig die Feder wegwerfe. — —


00099884

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 10 March, 2016